Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României Estetica / Tudor Vianu – Bucureşti:
Orizonturi, 2010
ISBN 978 – 973 – 915 – 471 – O
Vianu, Tudor
Control redacţional: Ioan Enescu Tehnoredactare: Puiu Enache Grafică: Dorina Doncu
TUDOR VIANU
ESTETICA
Cuvânt înainte: prof. univ. GEORGE GANĂ
Editura ORIZONTURI Bucureşti
Textul ediţiei de faţă a fost reprodus după ediţia a treia, apărută în 1945
v îngrijirea textului a fost făcută de Vlad Alexandrescu
Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate
EDITURII ORIZONTURI Bd. Libertăţii nr., al. 117, sc. 1, et.7, ap. 20 Sector 4, cod 040128, Bucureşti Tel. 021 317 76 79, 0744 531 333; fax: 021 317 76 78 e-mail: orizonturieditura-orizonturi.ro

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Încredinţăm publicului *Estetica* lui Tudor Vianu, care apare aici în a şasea ei ediţie. Tratatul a apărut pentru prima oară în două volume, în 1934 şi 1936, la Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, apoi, **într-**un singur volum, în 1939, şi, în ediţia a III-a, ultima îngrijită de autor, în 1945.

Această a treia ediţie a alcătuit baza de editare pentru ediţia apărută în 1968, la Editura pentru Literatură, sub îngrijirea lui V. Iova, cu un studiu de Ion Ianoşi, şi pentru ediţia publicată în seria de *Opere* a Editurii Minerva, în 1976, din grija lui Gelu Ionescu, care a alcătuit şi un larg dosar de receptare critică a tratatului.

Pentru volumul de faţă am ales drept text de referinţă pe cel din 1945, ţinând însă seamă de

îndreptările făcute de cei doi îngrijitori ai ediţiilor succesive. Îndreptările semnalate de Gelu Ionescu în notele sale au fost introduse tacit. La rândul nostru am surprins câteva erori, pe care le-am rectificat, semnalâ**ndu-**le în subsol.

Nu am preluat însă şi modernizările unor forme lexicale şi gramaticale, făcute în volumul 6 al serici de Opere. Am preferat să dăm textul aşa cum I-a scris Vianu, cu singurele modificări cerute de ortografia în vigoare din 1993.

VLAD ALEXANDRESCU

Cuvânt înainte

Estetica lui Tudor Vianu este cartea clasică a acestei discipline în cultura română. Şi-a dobândit acest statut graţie acţiunii mai multor factori. A fost mai întâi prestigiul autorului. După ce obţinuse doctoratul în această specialitate la Universitatea din Tubingen, Tudor Vianu a început în 1924 să predea estetica la Universitatea din Bucureşti, făcând, alternativ, cursuri de istoria esteticii şi de estetică generală. A predat estetica până în 1948 şi a adăugat în tot acest răstimp activităţi profesorale publicarea a numeroase volume, sporind şi fixând pentru multă vreme renumele disciplinei în universitatea românească şi scriind capitolul cel mai bogat din bibliografia ei. Acest prestigiu **s-**a răsfrânt, evident, şi asupra *Esteticii*, scrierea centrală din**tr-**o mare operă, pregătită de studiile şi prelegerile care au precedat-o şi din perspectiva căreia pot fi înţelese mai bine, în ceea ce priveşte temele alese şi ideile susţinute, toate cele ulterioare. Statutul special amintit se datorează, apoi, garanţiei de obiectivitate oferite de baza informativă şi metodologică. „Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins până la cele mai îndepărtate limite ale observaţiei şi va întrebuinţa

toate metodele care în cursul cercetării moderne **s-**au dovedit capabile să dea rezultate11, anunţă autorul şi-şi ţine promisiunea: în paginile cărţii sale se fac referiri la opere de artă din cele mai variate locuri şi epoci şi se practică un liberalism metodologie considerat de unii ecicctism. În fine, trebuie invocate, cred, ca explicaţie, soliditatea şi rigoarea construcţiei, cercetarea **într-**o lucrare unitară a tuturor problemelor şi temelor care dau configuraţia specifică a acestei discipline**. Într-**o vreme în care sistemele de estetică erau tot mai rare, Tudor Vianu elaborează unul, **într-**o cultură în care acestea lipseau.

Deschidere spre întreaga varietate spaţială şi temporală a artei, obiectivitate, flexibilitate metodologică nu înseamnă însă absenţa unei concepţii proprii. Aceasta este prezentă, formulată sau implicită, în fiecare capitol şi în fiecare pagină. Să examinăm deci construcţia *Esteticii* pentru a degaja concepţia despre artă a lui Tudor Vianu, ca şi pentru a vedea care sunt coloanele de susţinere, punctele rezistente şi acelea mai slabe ale acestui excepţional edificiu de idei.

Primul gest teoretic al autorului e acela de a separa frumosul artistic de frumosul natural şi de a proclama că „estetica este ştiinţa frumosului artistic 1. Este o delimitare la care estetica modernă ajunsese şi pe care Vianu o adoptă pentru a menţine obiectul esteticii în sfera creaţiilor umane, adică a culturii. Extinderea cercetării estetice şi asupra frumosului natural ridică, pentru cel care-şi centrează atenţia pe ideea de „operă11 (şi, implicit, de autor), semne de întrebare la care n-ar putea răspunde decât prin afirmaţii incontrolabile. De altfel şi până la *Estetica*, de la început, Vianu privise arta ca pe o componentă a culturii, influenţat atât prin formaţie, cât şi prin atmosfera intelectuală a timpului, de filosofia culturii, aflată atunci în expansiune şi căreia îi va aduce el însuşi contribuţii importante. „Frumosul artistic este, în primul

rând, una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă11, scrie el, fixând genul proxim, pentru a diferenţia apoi valoarea estetică de celelalte valori-scopuri (căci există şi valorimijloace), care sunt fie relative, fie absolute şi, după un alt criteriu, valori-scopuri care se găsesc **într-**un raport de transcendenţă cu bunurile sau valori-scopuri în care raportul e unul de iijianenţă (am subliniat atributele pe care le posedă valoarea estetică; ultimul îi revine în chip exclusiv). Valorile sunt definite în spirit kantian, ca nişte „categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenţei se transformă în bunuri11, asemănătoare categoriilor cunoaşterii, dar fără caracterul universal al acestora (un tablou rămâne o simplă bucată de pânză pentru cine n-o „subsumează în acea categorie care se numeşte valoarea estetică11). Un pas făcut în direcţia cunoaşterii obiectivităţii valorilor (în cazul valorii şi al bunului estetic „valoarea se găseşte topită în bun, valoarea şi bunul fac una şi aceeaşi fiinţă11) este apoi retras, căci definiţiei „bunurile sunt obiecte, date ale experienţei concrete11 îi urmează una după care „ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenţia valorii estetice, nu sunt nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinţei11. Concepţia axiologică a lui Vianu a avut o evoluţie interesantă, în cursul căreia psihologismul iniţial din *Dualismul artei* (1925) a fost corectat în favoarea ideii obiectivităţii valorilor, expusă în comunicarea *Originea şi valabilitatea valorilor*, prezentată la Congresul Internaţional de Filosofie de la Paris din

1937 şi dezvoltată în cartea din 1942 intitulată *Introducere* în *teoriei valorilor*. Evoluţia aceasta n-a fost însă lipsită de ezitări, cum se poate observa şi în *Estetica*, unde importantă este stabilirea relaţiei dintre valoarea estetică şi bunul estetic care e opera de artă.

Conform definiţiei generale a valorilor, citată mai sus,

„un obiect oarecare, dat în experienţa noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îl introducem prin**tr-**un act al spiritului în sfera valorii estetice11. Este adevărat că acelaşi obiect poate fi introdus în sfera diferitelor valori (şi transformat astfel, succesiv, în bun economic, moral, estetic etc.) şi că, pe de altă parte, orice obiect poate deveni bun estetic dacă este „introdus11 în sfera acestei valori, dar „pentru ca acest act al spiritului să se poată produce obiectul are adeseori o seamă de însuşiri ce caracterizează structura lui şi îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă11: aceste obiecte îl interesează pe cel care a definit de la început estetica drept ştiinţa frumosului artistic (nu a frumosului în general). În acest caz realizarea bunului estetic (adică introducerea obiectului în sfera valorii estetice) este un act prin care se constituie o operă şi înseamnă „prelucrarea efectivă a unui material” (creaţia) sau prin care aceasta este recunoscută (receptarea).

Cu aceasta ajungem la nucleul sistemului lui Vianu; obiectul propriu-zis al *Esteticii* nu este frumosul artistic, ci opera de artă, privită în sine şi apoi în procesul producerii şi al receptării ei. Opera de artă fiind rezultatul unei prelucrări, „un mod special de organizare a materiei şi de compunere a datelor conştiinţei11, cercetarea ei trebuie să distingă între materialul prelucrat şi actul organizării lui. Una dintre ideile cele mai caracteristice ale lui Vianu este aceea că „materialu111 artei nu este inexpresiv, ci „luminat şi pătruns de semnificaţia anumitor valori11, a căror origine e „în sufletul artistului, în felul său de a înţelege şi resimţi lumea şi viaţa11: trăirile artistului nu sunt simple acumulări de fapte şi imagini, ci şi apreciere şi selecţie a acestora, căci „înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrânge lumea **într-**un mod personal şi fiecare dintre experienţele lui are un sens

moral sau politic, teoretic sau religios11. Opera de artă dobândeşte astfel o „adâncime spirituală11, dată de „aceste felurite valori întreţesute în unitatea ei11, şi o „structură ierarhică11, ea reprezentând „subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice11. Ideea reflectă deschiderea esteticianului spre toate valorile culturii şi tendinţa lui de a conferi artei un rol şi un loc privilegiat în ansamblul acestora.

Cercetarea operei de artă trebuie să distingă, prin urmare, între „cuprinsul de valori pe care unitatea operei şi-i subsumează1 şi „acţiunea acestei subsumări”: altfel spus, între conţinutul şi forma operei. Distincţia are un interes pur teoretic, dar ea este posibilă şi necesară. O fac, de altfel, nu numai esteticienii, dar şi artiştii, autori de opere interesante, pure sau de virtuozitate, după cum sunt preocupaţi, în mod aproape exclusiv, de conţinut, de formă sau de mijloacele care o creează. Vianu respinge astfel de rezultate ale disocierii amintite, care „distrug unitatea organică a formei cu conţinutul”, pentru el „solidaritatea formei cu conţinutul este atât de mare” încât între ele există „o relaţie funcţională permanentă”; însă acceptă distincţia în sine, pentru că ea este sugerată, dacă nu impusă, de conceptul artei pe care e construită *Estetica*: dacă arta este un mod de organizare a materiei, a datelor naturii sau ale conştiinţei, putem – şi trebuie – să identificăm modalităţile de organizare specifice artei, pe care adică artistul nu le împarte cu meşteşugarul sau cu omul de ştiinţă. Cum ele au drept urmare apariţia operei de artă, Vianu le numeşte „momente constitutive” ale acesteia. Ele ar fi: izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea. Să vedem ce se înţelege prin ele şi în ce măsură se conturează în analiza lor concepţia estetică *A* lui Vianu.

Izolarea este prima modalitate prin care se realizează condiţia heterocosmică, adică se instituie opera de artă ca

o realitate de sine stătătoare, separată de complexul fenomenelor, din câmpul experienţei practice. Mijloacele izolării sunt proprii fiecărei arte (tăcerea care precedă interpretarea unei piese muzicale, rama tabloului, soclul statuii) sau celor două grupuri de arte (spaţiale şi temporale): proiectarea în spaţiul artistic (care e convenţional şi aflat în raport de discontinuitate cu cel real), respectiv în timpul artistic (şi el convenţional şi eterogen faţă de timpul real).

Arta este o imagine a lumii, dar o imagine ordonată, prin care e învins şi depăşit „haosul vibrant de imagini, judecăţi, afecte. tendinţe care alcătuiesc în fiecare moment ţesătura conştiinţei omeneşti”. Ordonarea implicând unificare, deci grupare a elementelor disparate în unităţi treptat mai largi, acest al doilea moment constitutiv al operei corespunde vechiului principiu al unităţii în varietate şi se realizează prin procedee numeroase: conturul geometrie regulat (triunghiul, dreptunghiul), unitatea de direcţie (diagonala, de exemplu), repetarea unui element anumit, subordonarea faţă de un motiv dominant etc. Ordonarea tabloului lumii este şi sensul ştiinţei, spre deosebire de care însă arta nu sacrifică latura sensibilă a lucrurilor, înlocuind imaginea concretă cu noţiunea abstractă, ci tocmai pe aceasta o reţine în primul rând („arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine”; „ceea ce ne vorbeşte prin artă este până la un punct forţa şi bogăţia lumii sensibile, neatârnată de semnificaţia ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel”) şi, mai mult, o sporeşte, prin subliniem unor anumite dimensiuni, forme, culori etc. Vianu numeşte acest moment „clarificarea”. În sfârşit, prin idealizare se realizează, **într-**un sens mai profund decât prin mijloacele izolării, condiţia heterocosmică a artei, apartenenţa ei la un alt plan decât acela al realităţii date şi care nu este al irealităţii (iluziei), ci al „arealităţii” (de aceea operele care

urmăresc să provoace iluzia realităţii sunt tară valoare estetică).

Idealitatea artei e obţinută atât prin mijloacele analizate până aici (izolarea, ordonarea, clarificarea), cât şi prin unele „mijloace speciale”. Punctul cel mai important al demonstraţiei privind idealitatea artei este acesta; realitatea este iraţională, principalul apărând aici mereu amestecat cu secundarul şi esenţialul cu accidentalul; arta reţine numai esenţialul, aşază în primul plan principalul şi-i intensifică, şi corectează astfel iraţionalitatea realului, „promovează realitatea către forma ci necesară şi o înalţă pe această cale **într-**o regiune ideală”. Tot acest proces presupune existenţa unui criteriu, ideea unei valori în funcţie de care sunt selectate şi ierarhizate aspectele realului. „Care este acest criteriu? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluaţii şi se recompune din ele?” Vianu ocoleşte aici explicaţiile metafizice sau psihologice date de filosofia culturii şi pe care le acceptase în primele studii şi schiţează un răspuns la întrebare reluând şi corectând punctul de vedere al esteticii clasice, pentru care această valoare este tipicul omenesc: „Un grad anumit de caractericism”, rezultat din determinări ţinând de sex, naţionalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, „este indispensabil reprezentărilor artei”, pentru ca ele „să nu degenereze în nişte scheme cu totul inexpresive”. Atributele generale ale speţei „rămân latente în operele artei, ceea ce ne vorbeşte din ele fiind mai mult forţa şi pregnanţa individualităţii”. „Prin extragerea şi intensificarea acestei energii a individualităţii, cu un succes pe care natura îl obţine rareori în realitate, se completează acţiunea idealizatoare a artei”, încheie Vianu, al cărui răspuns la întrebarea de mai sus e mai degrabă amânat, căci întrebarea rămâne: în funcţie de ce valori – căci ele nu sunt aceleaşi în clasicism, în baroc, în cubism etc. – se face selecţia şi ordonarea aspectelor realului?

Fraza citată la uniră este însă concludentă pentru concepţia lui Vianu despre opera de artă considerată în latura ei formală, estetică: o reprezentare raţionalizată, concretă şi individuală **într-**un grad înalt a realităţii, de care o separă, fixâ**nd-**o **într-**un plan ideal, tocmai aceste însuşiri (cele patru „momente constitutive11 se sprijină, în ce priveşte efectul lor, reciproc, lipsa oricăruia dintre ele „compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decât de convergenţa lor11).

Ce se află sub această suprafaţă unitară, izolată, ordonată, pregnantă, care este până acum opera? Conţinutul de valori extraestetice implicate în „materialu111 artei, după cum am văzut, pe care Vianu le cercetează iarăşi, de data aceasta mai mult în efectele decât în cauzele lor. Cum forma unei opere este determinată de „conţinutul ei ideal de valori11, înseamnă că există feluri speciale ale izolării, clarificării, ordonării şi idealizării, după „natura particulară a conţinutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică11. De aici rezultă tipurile artistice, definite astfel: „Înţelegem prin**tr-**un tip artistic acea clasă logică în care sunt ordonate toate operele artistice diferenţiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde11. Proiectarea în spaţiul artistic (procedeu al izolării) e dirijată de o anumită „experienţă a umanului11, de un „sentiment de distanţă socială faţă de om” variabil, de unde predilecţia pentru figurarea sfântului (în arta bizantină, de pildă), a omului reprezentativ (în Renaştere) sau a omului de rând (în pictura flamandă). Când sentimentul de distanţă, de relaţie priveşte nu omul, ci natura, efectul e reprezentarea acesteia ca peisaj transcendent, peisaj imanent sau natură moartă. Ordonarea produce alte două tipuri (eleatic şi heraclitic), după cum realitatea e înfăţişată în unităţi statice sau în curente dinamice, ca fiinţă sau ca devenire. Înrudite cu

tipurile ordonării sunt acelea ale clarificării: viziunea plastică şi viziunea pitorească (tipuri ce amintesc de linearul şi picturalul lui Wolffiin). În fine, dacă idealizarea este o însuşire generală a artei, realizarea ei practică determină alte două tipuri, idealist şi realist.

Diferenţierea tipologică a artei a fost cea dintâi problemă pe care şi-a pus-o Vianu, încă de pe când îşi elabora teza de doctorat despre *Problema valorizării în poetica lui Schiller*. Soluţia la care ajunge în *Estetica* este, chiar dacă include şi rezultate ale altor teoreticieni, una proprie. Ceea ce stabileşte el aici este tipologia sistematică la care nu-l putea conduce metoda filosofiei culturii, este, mai exact, „numărul mărginit de tipuri statornice, integrabile **într-**un sistem”, pe care-l căuta în *Dualismul artei*. Tipurile arătate revin în istoria artei ori de câte ori se reproduc condiţiile spirituale cărora le corespund şi se combină în sinteze variate şi imprevizibile. Punerea în relaţie a tipului cu aspiraţia spre o anumită valoare, aspiraţie ce ar izvorî din adâncimile personalităţii, a fost abandonată de estetician. Vianu ne apare acum ca un contemplator al lumii operelor preocupat de ordonarea ei: „Stabilind feluritele tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpâni teoretic varietatea nesfârşită a operelor date în experienţa artistică”.

Tipul este numai una dintre clasele în care pot fi dispuse operele. O alta este stilul, definit ca „unitatea structurii **într-**un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură”. Aşadar, în vreme ce tipul „grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei”, fiind o noţiune pur sistematică, stilul le grupează „în jurul agentului lor artistic” şi este o noţiune „în acelaşi timp sistematică şi istorică”. Alte asemenea clase sunt artele, şi ele rezultat al unei „operaţii de clasificare aplicată asupra operelor concrete”, şi genurile artistice.

Până aici Vianu a privit opera de artă în latura ei superficială, formală, ca obiect rezultat din utilizarea unor anume modalităţi de organizare a materiei, ca „unitate eterocosmică autonomă”, a analizat-o în însuşirile ei generale şi a indicat clasele largi în care se grupează operele concrete. În această parte a tratatului ei este foarte aproape de estetica fenomenologică, de la care împrumută nu numai metoda, dar şi unele categorii (idealitatea, arealitatea). Paralelismul urma să înceteze însă curând, noţiunea de operă fiind la Vianu mai complexă. Pe de o parte, pentru că, unitate autonomă, opera este totodată un obiect expresiv (exprimâ**ndu-**l adică pe autorul său) şi creat cu intenţia de a fi receptat ca bun estetic; pe de altă parte, pentru că, chiar considerată în sine, opera nu este numai o formă izolată, ci şi un conţinut prin care e legată de realitatea dată, de valorile şi de devenirea acesteia. Pe scurt, Vianu refuză să ignore, cum propune fenomenologia, procesele din care opera rezultă şi pe acelea pe care le provoacă şi să taie legăturile ei cu realitatea exterioară care o susţine. Sau dacă o face e numai atât cât este necesar pentru a surprinde însuşirile operei ca obiect estetic, **într-**o singură etapă a cercetării, după care perspectiva se deschide larg spre factorii care condiţionează fenomenul artei.

Cel mai important este instinctul artistic: „Omul este în mod natural artist”. Această vocaţie a fost, la început ca şi mai târziu, ajutată să se realizeze şi solicitată în direcţii variate de condiţii de mediu biologic (sunt examinate teoriile despre raporturile dintre artă şi joc, dintre artă şi sexualitate) sau social (relaţiile artei cu munca, apoi cu formele vieţii sociale şi cu instituţiile ei). Toate aceste raportări confirmă şi nuanţează ideea că opera de artă este o realitate complexă, estetică şi extraestetică, autonomă şi heteronomă, idee care fixează şi mai clar obiectul *Esteticii*. E aici un „dualism” sau, am spune, o reprezentare

stratificată, exprimată limpede **într-**o frază ca următoarea: „Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mândră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge” **–** şi care marchează întreaga construcţie a sistemului.

Analiza „structurii artistice”, de pildă, este condusă de ideea că artistul este o excepţie faţă de omul obişnuit, dar numai întrucât în el însuşiri ale acestuia apar potenţate: deosebirea este de grad al calităţilor, nu de esenţă. Dacă ar fi prea mult să spunem că putem deduce care sunt după Vianu însuşirile artistului din conceptul lui de artă, putem remarca, în orice caz, corelarea destul de riguroasă cu acesta. Cea dintâi este intuitivitatea, „ascuţimea şi bogăţia percepţiei sensibile”, puterea de a reţine şi reproduce imagini („ceea ce ne vorbeşte prin artă este până la un punct forţa şi bogăţia lumii sensibile”, scria Vianu în legătură cu clarificarea); a doua, adâncimea psihică a trăirilor (ne amintim că artistul e un 0111 „capabil de a răsfrânge lumea **într-**un mod personal”); urmează fantezia creatoare, puterea de a selecta şi regrupa în întreguri inedite datele experienţei (şi pe care nu putem să n**-**o punem în legătură cu ordonarea); în sfârşit, puterea expresivă, prelungire până la un punct a fanteziei creatoare (care are „înclinaţia irezistibilă de a**-**şi asuma o formă concretă”) şi, în orice caz, o calitate indispensabilă pentru realizarea instinctului artistic („nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decât visătorul”).

Aşa cum artistul se înalţă, intermitent, din omul obişnuit („orice artist trăieşte **într-**un om comun 1), tot astfel opera se desprinde „din perspectiva întregii vieţi sufleteşti” a autorului ei. Pregătirea operei, prima etapă a procesului de creaţie, coincide „cu înseşi limitele experienţei artistului”, de unde urmează că biografismul, care vrea să identifice **într-**un eveniment anumit originea

precisă a unei opere, este o metodă greşită. În faza următoare, a inspiraţiei, din masa haotică a experienţelor sufleteşti ţâşneşte forma incipientă a viitorului cosmos artistic, pe care invenţia şi execuţia o dezvoltă şi o fixează **într-**o expresie care este deopotrivă activă şi reflexivă, adică e adresată altora oglindi**ndu-**l în acelaşi timp pe artist. Dualismul estetic-extraestetic, autonom-eteronom, caracteristic operei de artă, e confirmat de actul creaţiei (în care motivul propriu-zis estetic se împleteşte cu mai multe motive eteronomice: nevoia artistului de a se elibera de anumite sentimente, de a-şi întregi existenţa, de a se afirma etc.), ca şi în acela al receptării, cum vom vedea îndată. Să notăm mai întâi că, după ce a stabilit tipuri de artă în legătură cu momentele constitutive ale operei, Vianu distinge, **într-**un mod similar, în funcţie de însuşirile psihologiei creatorului, tipuri de artişti: intuitiv, vizionar, plasticizator.

Ideea pe care-şi construieşte demonstraţia în legătură cu receptarea artei este că aceasta constituie un proces (nu o stare instantanee), în cadrul căruia pot fi distinse nu numai mai multe etape, dar şi două serii de elemente (senzaţii, asociaţii, sentimente): estetice şi extraestetice, determinate de dubla natură, autonomă şi heteronomă, a operei. Elementele extraestetice sunt stări afective care, deşi inspirate de artă, pot fi trăite nu numai în legătură cu ea, ci şi cu felurite aspecte ale naturii sau împrejurări ale vieţii. Celelalte sunt provocate de condiţia estetică a operei (imagine clarificată şi ordonată a lumii, prin care transpare sufletul artistului) şi sunt corelative cu momentele constitutive ale acesteia.

Procesul receptării artei este şi unul al aprecierii ei, sau, mai exact, „conţine în sine şi numeroase elemente de apreciere”, distribuite în două trepte: intuiţiile şi judecăţile de apreciere. Primele se confundă cu gustul, în analiza căruia Vianu subliniază „raţionalitatea implicită” (impresia

pe care o denumeşte gustul „nu este întâmplătoare şi arbitrară”, ci „pătrunsă de valori raţionale şi raţionabile, corespunzătoare structurii raţionale a operei”: receptarea este reflectare), care face, de altfel, posibilă transformarea impresiilor în judecăţi. Acestea sunt de două tipuri, fiecare cu mai multe subtipuri, rezultate uneori prin combinare: judecăţi de valorizare (de perfecţiune, de ierarhizare – acestea, la rândul lor, obiective, subiective sau de preferinţă – de compensaţie) şi judecăţi de caracterizare (şi aici mai multe specii); li se adaugă câteva tipuri mixte, în care se îmbină tipurile principale sau varietăţi ale lor. Vianu articulează un sistem al judecăţilor de apreciere (cărora le consacrase în 1932 – 1933 un întreg curs universitar, *Teoria valorii estetice*), pe care le disociază până la nuanţă pentru a oferi actului receptării instrumente corespunzătoare marii varietăţi a lumii operelor, a cărei contemplare şi judecare nu trebuie supusă unor criterii exclusiviste: nu numai felurile judecăţilor pe care le prilejuieşte arta sunt numeroase, dar şi tipurile de receptare şi tipurile de receptori, şi ele diferenţiate cu atenţie de către estetician.

Dacă-l privim acum, după ce l-am străbătut atenţi la toate detaliile, dar preocupaţi de a indica numai ceea ce ni se pare a fi linia principală a demonstraţiei şi articulaţiile ansamblului, sistemul de estetică al lui Tudor Vianu ne apare ca o construcţie teoretică densă şi unitară. Există în fiecare capitol al *Esteticii* mai multe idei interesante rămase nedezvoltate, unele din pricina caracterului sintetic al lucrării, altele pentru că nu aparţin firului central al demonstraţiei. Geometrismul unei construcţii sistematice şi predominant deductive e atenuat de bogăţia şi varietatea observaţiilor care nuanţează afirmaţiile generale şi de schimbările de perspectivă şi de metodă. Acestea au provocat impresia de eclectism, formulată de unii comentatori, înainte de a încerca o corectare, să

amintim că Vianu respingea în principiu eclectismul, căruia i-a dat o definiţie de mare claritate şi pregnanţă: „Înclinarea de a îmbina idei provenind din constelaţii deoebite presupune despre viaţa spiritului o concepţie mecanică. (...) Cine înţelege că în oricare din elementele unei concepţiuni generale vibrează energia ei întreagă simte că o concepţie eclectică este, de fapt, o juxtapunere în care principiul organic lipseşte şi a cărei putere de viaţă urmează să fie mărginită. Un cercetător poate să folosească rezultatele speciale obţinute de contemporanii sau de înaintaşii săi (...) Organizarea materialului informativ trebuie făcută în puterea unui motiv adânc, care să coincidă cu ceea ce se numeşte individualitatea cercetătorului11 (*Dualismul artei*, Prefaţă). A părăsit Vianu, scriind *Estetica*, acest punct de vedere?

Intenţia care îl conduce este aceea de a da o explicaţie completă fenomenului artei, în toate formele lui şi în toate momentele care îl realizează (creaţie, operă, receptare), în legăturile lui cu natura, cultura, societatea: program amplu, făcut să satisfacă nu numai nevoia de totalitate care-l defineşte intelectual pe Vianu, ci şi o necesitate de alt ordin, obiectiv, ştiinţific, care i se impusese cu timpul. Studiul istoriei esteticii I-a dus la concluzia că epoca mai nouă a fost una de mari progrese în diverse direcţii, dar şi de limitare a obiectului esteticii şi de impunere a unor metode şi perspective exclusiviste. Situâ**ndu-**se în prelungirea acestei evoluţii, Vianu înţelege să preia rezultatele ei valabile şi să încerce totodată să depăşească limitările mai vechi sau cu totul recente. Istoria esteticii din ultimul secol era pentru el, în cea mai mare parte, istoria esteticii germane. Ceea ce urma să depăşească era, prin urmare, exclusivismul formaliştilor şi idealiştilor (sau „conţinuţiştilor”) postkantieni, psihologismul Einfiihlug-l**u**i, separaţia dintre estetică şi „ştiinţa generală a artei”, radicalismul fenomenologiei. O

analiză detaliată a Es*teticii p*oate descoperi numeroase apropieri de aceste direcţii, dar şi depăşirea efectivă a lor. Lucrul acesta, ca şi explicarea integrală a fenomenului artistic – **ş**i deci realizarea programului esteticianului – **a**u fost posibile datorită conceptului artei pe care construieşte Vianu: arta este un mod de organizare a materiei şi a datelor conştiinţei.

Definiţia este cât se poate de cuprinzătoare, fiind foarte generală, poate fi aplicată oricărui fel de artă şi îngăduie mai multe raportări ale acesteia. Să observăm mai întâi că Vianu lărgeşte sensul noţiunii de frumos artistic, făcâ**nd-**o să coincidă cu aceea de „izbutit estetic”: „În terminologia tratatului nostru frumoase sunt toate operele care realizează condiţiile constitutive ale artei”. În felul acesta problemele cercetării independente a frumosului şi a artei, a relaţiilor dintre ele nu se mai pun. Frumosul este una din cele două laturi **–** formală şi materială **–** ale artei, ale oricărei opere de artă, un dat permanent şi inseparabil al artei; putem judeca gradul realizării lui, care este gradul realizării operei ca operă, dar nu speciile lui, căci acestea nu există: fiind o categorie formală, abstractă, prin care se exprimă realizarea convergentă a normelor constitutive ale operei (izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea), frumosul este o constantă a tot ceea ce este efectiv artă. Categoriile estetice (frumosul, urâtul, comicul, tragicul, graţiosul, sublimul etc.), considerate de estetica tradiţională ca specii sau modificări ale frumosului, nu sunt propriu-zis categorii estetice, ele „ţin de conţinutul eteronomic al operelor, nu de forma prelucrării lor estetice”. Este adevărat că forma este determinată de conţinut, că există deci moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare şi idealizare corespunzătoare conţinuturilor heteronomice desemnate prin numele categoriilor estetice, însă ele sunt reductibile la tipurile de artă pe care le**-**am văzut. Efectele

„categoriilor estetice” asupra structurii operelor, asupra laturii estetice a artei, nu modifică, aşadar, principiile realizării acesteia.

Chiar aşa înţeles, ca „izbutit estetic”, frumosul nu epuizează obiectul *Esteticii*. Definiţia „estetica este ştiinţa frumosului artistic”, dată la început, era una provizorie. Aşa cum am văzut, estetica este pentru Vianu ştiinţa artei considerate în dubla ci natură – estetică şi extraestetică, autonomă şi heteronomă – şi în raporturile cu alte sfere ale realului: cultura şi natura în primul rând. Interpretarea acestor raporturi dezvăluie, în chipul cel mai clar, sensul fundamental al *Esteticii*. Legăturile dintre artă şi cultură sunt multiple. În afara principiului după care valorile culturii (şi frumosul este una dintre ele) se asociază în interiorul unei structuri psihice (principiul psihologiei structurale a lui Dilthey, adoptat de Vianu de la început), comunicarea sau apropierea se realizează prin conţinutul de valori heteronomice pe care şi-i subsumează arta ca unitate estetică şi prin condiţia, comună, de a fi moduri de organizare a materiei. Această condiţie uneşte arta nu numai cu cultura, dar şi cu civilizaţia: toate sunt forme ale lui „a face”, altfel spus ale „tehnicii omeneşti” („întrebuinţez cuvântul „tehnică” în sensul larg, acela de acţiune voită asupra materiei, în direcţia transformării ei pentru a obţine bunuri ale culturii”, explică Vianu odată). Concluzia cea mai importantă care i se impune aici autorului *Esteticii* este aceea privind legătura dintre artă şi muncă. „I se impune” este o expresie valabilă **într-**o analiză logică a tratatului; cine urmăreşte geneza concepţiei estetice a lui Vianu **sprijinindu-**se numai pe textele care o reprezintă, dar şi pe mărturiile autorului, descoperă că mai întâi a fost ideea legăturii necesare dintre artă şi muncă, idee impusă de realităţi sociale ale timpului, şi apoi înţelegerea artei ca o formă a muncii şi definirea ei ca un mod de organizare a materiei, că deci

amintita concluzie este de fapt un postulat (v. *Fragmente autobiografice*, *în* Opere, I, Editura Minerva, 1971). Legătura aceasta este examinată diacronic şi sincronic, ca influenţă reciprocă; ceea ce doreşte Vianu este resolidarizarea artei cu celelalte activităţi umane, depăşirea izolării la care conducea atât mai vechea concepţie mistică despre inspiraţie, cât şi estetismul modern, şi, totodată, acceptarea artei ca model al muncii. Superioritatea celei dintâi e susţinută cu două argumente: al anterioritătţii în timp şi al perfecţiunii. „Evoluţia tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluţie artistică. Artistul este mai vechi decât homo faber”: idee greu de dovedit şi pe care Vianu începe **s-**o abandoneze încă de pe acum. „Între homo faber şi artist nu există o prăpastie de însuşiri sufleteşti. Arta nu este, în definitiv, decât sublimarea meşteşugului în joc”, scrie el în alt loc, inversând raportul istoric. Perfecţiunea e definită ca „însuşirea unui lucru de a exista şi funcţiona prin sine însuşi”; cea mai mare parte a produselor muncii omeneşti „rămâne la un nivel foarte redus de perfecţiune”; există însă „o categorie anumită de opere care realizează perfecţiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge”: operele de artă, considerate în latura lor formală, în condiţia lor autonomă. „Toate lucrările tehnicii tind să câştige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie cât mai perfecte”. Şi concluzia: „arta este idealul întregii tehnici omeneşti”.

Vianu va vorbi de aici înainte mereu despre „funcţiunea artei în civilizaţia zilelor noastre, în sensul întregirii şi conducerii ei”, despre participarea artei la procesul de ordonare a lumii **–** naturale, sociale, morale **–** despre ceea ce am putea numi misiunea civilizatorie a artei. Rezultatul ar fi supunerea naturii exigenţelor spiritului, crearea unui univers de opere sau a unei „tehnosfere” ca mediu convenabil omului, al cărui instinct

fundamental este „nevoia de formă”. Spre această semnificaţie a artei duc separarea frumosului artistic de cel natural, apropierile numeroase dintre artă şi cultură şi, înainte de toate, conceptul însuşi al artei ca modalitate de prelucrare a materiei (fizice sau morale, spirituale). Vianu va sublinia calitatea de unitate autonomă a operei, caracterul intenţional şi conştient al procesului de creaţie, aspectul formal, tehnic, va vedea în natură mai ales o suprafaţă pitorească pe care arta o reflectă intensificâ**ndu-**i concreteţea.

O asemenea teorie comportă riscul promovării unei arte formale şi al izolării omului în universul operelor ca **într-**o sferă de sticlă. Vianu evită riscul apropiind arta, prin latura ei heteronomică, de manifestările multiple ale vieţii şi stabilind o relaţie mai profundă între artă şi natură decât aceea dintre o formă autonomă şi materialul pe care îl ordonează. „O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puţine rădăcini de sufletul mulţimii”, observă el„Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinaţi, este un alt fenomen al timpului nostru, decurgând din procesul autonomizării ei. (...) Se constituie astfel o religie a artei (...) Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul tare care întreţine vitalitatea, ameninţă să moară”. Deschiderea spre adâncimile naturii e făcută **într-**un fel care nu ignoră definiţia de până aci a artei, dimpotrivă, o întăreşte. Arta este o continuare a „puterii plastice” care străbate întreaga natură producând varietatea ei de forme: „Tendinţa naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atâtor animale, apoi în faptul biologic al gestaţiunii şi creşterii şi chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinaţiilor chimice etc. (...) Acţiunii puterilor naturale şi rezultatelor lor li se adaugă operele artei”: viziune goetheană şi implicând o altă idee

despre natură decât aceea afirmată sau presupusă până aici. Am spune, în termenii pe care Vianu îi reţinuse din estetica mai veche, că natura la care el raportează astfel arta este natura naturans.

Deschiderea în adâncime a perspectivei devine mai clară în teoria geniului. După ce demonstrase că toate însuşirile care îl definesc pe artist sunt, **într-**un grad mai redus, şi ale omului obişnuit, Vianu admite că „nu vom şti niciodată pe deplin ce este artistul câtă vreme nu-l vom înţelege decât ca pe o potenţare a omului comun”. Mai ales în cazul geniului, a cărui activitate „se leagă de temeliile individualităţii, pe când a artistului, de straturi mai superficiale ale conştiinţei”. Operele talentului au „un caracter voit”, preponderent raţional, ale geniului, „unul cu totul natural”; geniul este „înnăscut şi improgresiv” şi „mai îndatorat inconştientului său”. Suntem foarte aproape de concepţia kantiană a geniului ca prelungire a naturii în om. În spirit kantian (deşi îl citează pe Bergson) încearcă Vianu să fixeze locul artei în ordinea realului. Opera de artă este „un fapt natural”, întrucât ilustrează „o forţă activă în întreaga serie a formelor şi proceselor naturii”; pe de altă parte, este „ceva izolat de natură şi opus ci, ca tot ce reprezintă produsul tehnicii omeneşti”. Acesta este „paradoxul artei”, fondul ei „contradictoriu”. Punct al unei încrucişări, domeniu al unei interferenţe, arta realizează legătura între „regiuni metafizice opuse” cum sunt „genul naturii” şi „genul tehnicii”: demonstraţia se serveşte de o terminologie improprie şi rămâne abia schiţată.

Problema raporturilor dintre artă, cultură şi viaţă socială pe de o parte, dintre artă şi natură pe de alta îl preocupă insistent pe Vianu. Este adevărat, raţionează el, că fiecare domeniu al culturii este tutelat de o valoare anume şi că aceste valori categoriale (teoretică, morală, religioasă, estetică etc.) sunt eterogene şi, sub unele aspecte, se opun unele altora. Este posibilă totuşi

comunicarea între ele şi cuprinderea tuturor din perspectiva uneia, a celei estetice în speţă. Cunoaşterea ştiinţifică, de pildă, tinde prin firea ei să rămână la fragment, specializâ**ndu-**se; şi totuşi orice cercetare, observaţie, experiment se fac „în cadrul unei viziuni de totalitate” a realităţii, viziune care „este de fapt contribuţia intuiţiei artistice devenită folositoare investigaţiilor ştiinţei”**. Într-**un fel asemănător, armonia proprie contemplaţiei estetice (nu viziunea de totalitate, ca în cazul dinainte) poate participa la constituirea valorilor morale. Vianu crede că „idealul personalităţii umane din etica modernă a apărut fără îndoială sub înrâurirea unei atitudini estetice”. Concepţiile morale mai vechi erau conduse de idealul virtuţii, de conformarea la un principiu pe care conştiinţa îl instituie ca normă, „personalitatea este însă obiectul unei năzuinţe plăsmuitoare, care foloseşte materialele brute ale persoanei, integrâ**ndu-**le **într-**o formă a existenţei de o unitate, consecvenţă şi armonie internă amintind opera de artă”. Etica personalităţii este una a propriei modelări a omului, dar şi a modelării lumii exterioare, după acelaşi ideal al armoniei. „Nu este deloc deci exagerat a spune că eticanouă **s-**a alcătuit sub presiunea contemplaţiei estetice şi că în această ocazie atitudinea inspirată de ea şi**-**a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieţii morale”, conchide discipolul lui Goethe şi al lui Schiller, care ilustrează el însuşi, ca puţini alţii, etica personalităţii, în fine, o asociere este posibilă şi cu atitudinea religioasă: „Afirmaţia estetică a valorii lumii concrete şi tăgăduirea ei religioasă sunt poziţii care se pot întruni în preţuirea lumii ca simbol” al unei realităţi absolute. Dacă spiritualismul şi transcendentalismul creştin consideră natura un obstacol în drumul spre divinitate, există totuşi o atitudine religioasă care vede în ea „haina vie a dumnezeirii”, cum spune Goethe. Această atitudine, care se întâlneşte încă

din psalmii biblici şi defineşte panteismul din toate timpurile, este, după Vianu, inspirată de atitudinea estetică şi a jucat un mare rol în dezvoltarea culturii: este, de pildă, atitudinea Sfântului Francisc din Assisi, care „stă la baza Renaşterii italiene” şi „este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic”.

Comunicarea între valori este prin urmare posibilă, şi „din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii”. Este uşor de observat însă că Tudor Vianu susţine mai mult decât atât: puterea valorii estetice de a influenţa celelalte valori, preeminenţa artei în ansamblul culturii. Mai importantă este însă pledoaria lui pentru resolidarizarea valorilor. La începuturile ei şi multă vreme după aceea valoarea estetică a existat alături de alte valori în cadrul unei „totalităţi nediferenţiate”, ceea ce făcea ca o pictură sau o sculptură, un dans ori un mit să aibă semnificaţii multiple. Istoria culturii a fost între altele un proces de disociere a valorilor, de desfacere a lor din unitatea în care se grupau mai înainte. Aşa **s-**a produs şi autonomizarea artei, tot mai accentuată de la Renaştere încoace. Rezultatul ei pozitiv a fost descătuşarea forţelor artistice creatoare: „densitatea creaţiei artistice în cultura modernă este un efect al autonomiei ei”, şi secolul al XIX**-**lea, „epoca prin excelenţă a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, **într-**o proporţie pentru care nicio analogie nu poate fi găsită în trecut”. Însă autonomizarea a avut şi urmări negative. Atâta vreme cât n**-**a fost preocupată de ea însăşi, ci de exprimarea şi satisfacerea, laolaltă cu celelalte forme culturale, a nevoilor şi aspiraţiilor comunitare, arta a avut un ecou şi o influenţă mult mai mari asupra societăţii: „Viaţa socială a antichităţii şi a evului mediu se desfăşură încă **într-**un plan artistic care a fost părăsit mai târziu. Meseriile, formele vieţii profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. O dată însă cu

autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieţii sociale, disociate din complexul care le menţinea solidare cu arta, au pierdut orice frumuseţe”. Pe scurt, „autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micşorat baza ei de atingere cu întinderea vieţii sociale, îngăduind revărsarea unui val de urâţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti”. Marele avânt al artei în secolul trecut a fost încolţit de o degradare estetică a obiectelor uzuale şi a întregului cadru al vieţii sociale. O altă consecinţă a fost izolarea artei în cercuri de rafinaţi. Nevoia artistică a mulţimii de oameni obişnuiţi a rămas astfel să fie satisfăcută de lucrări cu totul inferioare sau de pseudoartă, ceea ce a dus la o înjosire a gustului general. Examinarea situaţiei artei în raporturile ei cu celelalte valori şi cu societatea se încheie cu un adevărat manifest: „Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulţimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendinţele eteronomice ale societăţii contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului şi în care omul de azi să-şi recunoască destinul şi aspiraţiile lui poate reda inspiraţiei moderne vechiul ei ecou şi influenţa pe care în mare parte a pierdut-o”.

Arta este aşadar şi trebuie să rămână o valoare socială, o posibilitate a omului de a participa la viaţa şi destinul societăţii în care trăieşte şi un mijloc de a înnobila cadrul şi stilul civilizaţiei acesteia. Totodată ea ne aşază **într-**o relaţie cu natura pe care n-o putem realiza altfel. Vianu defineşte această relaţie prin două idei. Pe de o parte, arta ne ajută să descoperim faţa autentică a lumii, să percepem în chipul cel mai direct, senzorial, realitatea ei: „În imaginile artei înfăţişările lucrurilor dobândesc o expresie mai nouă şi mai intensă. Aspecte pe lângă care treceam mai înainte cu indiferenţă, pentru că nu le întrezăream decât prin vălul concepţiilor inteligenţei,

capătă un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce ştim mai dinainte despre ele. Arta izbuteşte să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenţionale, de idei preconcepute…” Pe de altă parte, arta ne oferă o imagine a existenţei în care haosul şi arbitrarul au fost depăşite. Trecerea de la viaţă la artă „marchează păşirea **într-**o lume nouă a ordinii, a necesităţii, a logosului imanent”.

Estetica lui Tudor Vianu este rezultatul unui efort admirabil de a explica fenomenul artistic în toată varietatea lui istorică din perspectiva unui anumit concept al artei. Coerenţa explicaţiei trebuia să fie expresia unităţii funciare a domeniului artei. Conceptul la care se opreşte Vianu se dovedeşte adecvat. Statutul fenomenologic al operei, procesul de creare şi acela de receptare a ei, poziţia artei în cadrul culturii şi raporturile ei cu natura şi cu societatea sunt analizate şi lămurite porni**ndu-**se de la acest concept. El cuprinde, am văzut, doi termeni, care compun o unitate fără a se confunda, putând fi analizaţi în ei înşişi şi în implicaţiile lor, separat. De aici un anumit „dualism” al sistemului, desfăşurarea lui în două serii de idei, una privind aspectul formal, estetic, autonomia artei şi legătura ei cu „tehnica”, cealaltă **–** valorile extraestetice care formează conţinutul artei, heteronomia ei. Cu toată grija pe care o pune în determinarea raporturilor dintre aceste planuri, Vianu este evident înclinat să accentueze importanţa aspectului formal, propriu**-**zis estetic, al artei, nu conţinuturile heteronomice, purtătoare de informaţie despre lume. Altfel spus, arta este pentru el în primul rând un mod de a organiza, prelucra, ordona materia, pe scurt, de a face, nu de a cunoaşte. Ea prilejuieşte se înţelege, şi o cunoaştere, dar nu acesta este ţelul ei principal. Nu cumva însă o asemenea definiţie, care este perfect compatibilă cu arta de tip clasic, poate fi ceva mai greu aplicată unor forme ale artei moderne, izvorâte din aspiraţia la cunoaşterea mai profundă a omului şi a lumii, când nu

chiar din sentimentul iraţionalităţii şi absurdului existenţei, şi animate în orice caz mai mult de ideea „adevărului” decât de aceea a frumosului? Ocupâ**ndu-**se la un moment dat de atitudinea artiştilor faţă de normele estetice, autorul tratatului afirmă că dacă au existat poeţi dramatici care au respins, de pildă, norma celor trei unităţi, „n-au existat niciodată artişti care să prefere incoerenţa sau arbitrarul” unităţii, care constituie una dintre normele prescrise de estetică. Şi totuşi lucrul se întâmpla, pe o scară destul de largă, chiar în generaţia sau în epoca lui. Tudor Vianu credea însă, dacă nu în raţionalitatea lumii, în orice caz în raţionalitatea profundă a spiritului creator şi în vocaţia lui de a construi imagini ale realului în acord cu propriile sale exigenţe. Această convingere marchează şi studiile sale de după *Estetica*, unele dintre ele provocate tocmai de acele fenomene ale artei contemporane care-i puteau contrazice ideile, dar nu i le puteau schimba. Credea în raţionalitatea spiritului, ca şi în coeziunea artei milenare a umanităţii în care se reflectă acest spirit: „oricare ar fi fost formele artei în trecut şi oricare ar putea deveni formele ei în viitor”, scria el **într-**un *Proiect de prefaţă* la *Estetica*, publicat separat, în 1938, „ele nu se pot ridica decât din rădăcina unităţii şi nu pot depăşi limitele totalităţii ei. Varietatea şi mişcarea istorică nu se pot dezvolta decât din aceeaşi temelie unică şi în interiorul aceluiaşi cadru al totalităţii”.

Explicaţia dată de Vianu fenomenului artistic a putut părea – şi este – în unele cazuri insuficientă. Tratatul său nu încetează pentru aceasta de a reprezenta – şi de a mijloci – o „stăpânire teoretică” a domeniului artei. În mişcarea ideilor estetice el este un reper obligatoriu. Salutând în 1944 numirea lui Tudor Vianu ca profesor la universitatea unde preda de douăzeci de ani, Camil Petrescu îl numea „profesorul de estetică al culturii româneşti”. Este o formulare fericită şi o caracterizare

exactă. Tudor Vianu a fost şi continuă să fie profesoral de estetică al culturii noastre, iar tratatul său, publicat acum şaizeci şi cinci de ani şi care era la origine un curs pentru studenţii lui de atunci, este şi acum un manual de înaltă ţinută, cel mai bun, pentru oricine vrea să înţeleagă fenomenul artistic în totalitatea lui pentru a se bucura mai adânc de fiecare întruchipare a lui.

GEORGE GANĂ

PREFAŢĂ LA EDIŢIA A II-A

După cinci ani de la publicarea primului volum al *Esteticei* şi după trei ani de la apariţia celui de al doilea, o nouă ediţie a acestei scrieri a devenit necesară. O tipărim astăzi fără adaosuri, cu singurele revizuiri impuse de o nouă lectură. *Estetica* se înfăţişează astfel publicului în forma care a constituit caracterul ei din primul moment: o expunere sistematică a problemelor esteticii, crescută din nevoile unui curs universitar şi întemeiată pe o anumită înţelegere a artei. Desigur, cele două nevoi care se satisfăceau în construcţia edificiului, nevoia de a informa şi aceea de a promova o concepţie despre artă, n-au fost deopotrivă de subliniate nici de cei care au binevoit să se ocupe în scris de această lucrare şi poate nici de autorul ei. Mă simt deci dator cu unele lămuriri, al căror prilej sunt bucuros a-l afla în noua ediţie care vede astăzi lumina zilei.

Desigur, *Estetica* nu se va da niciodată înapoi să recunoască ceea ce este ea în primul rând: întâia încercare a literaturii româneşti de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările mai însemnate ale ştiinţei noastre îşi găseşte locul ei **într-**o unitate organică, hrănită din substanţa cercetării mai vechi şi mai noi**. Într-**un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deţine improvizaţia grăbită şi arbitrară, am crezut că nu trebuie să mă abat de la ceea ce alcătuieşte norma de procedare a oricăreia dintre ştiinţele naturii şi ale spiritului, adică reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigaţia anterioară şi folosirea tuturor câştigurilor valide ale acesteia. *Estetica* a putut fi astfel folosită drept o lucrare informativă, ca una în care istoricul problemelor şi referinţele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii.

Hotărâ**ndu-**mă a publica o lucrare ştiinţifică, şi nu un

manifest, m-am ferit a mă opri la acele formule sumare, în care aţâţi dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esenţială a fenomenului artistic. Cei care se mulţumesc cu afirmaţia că arta este eliberare sau că ea este intuiţie, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiţie, toţi preparatorii de leacuri expeditive şi toţi militanţii formulelor cu răsunet magic îşi ascund complexitatea fenomenelor şi întinderea câmpului pe care trebuie să-i domine. În locul unor sentinţe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor şi recunoaşterea complexităţii lor, în care m-am aplicat a croi drumuri şi a construi etape. Îmi dau bine seama că în câmpul discuţiilor asupra artei se vor încrucişa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmăreşte să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască. Dacă cel dintâi va găsi că lucrarea de faţă înaintează prea încet în stufişul unor fapte pe care nu doreşte nicidecum să le simplifice, am nădejdea că cititorii aparţinând celeilalte categorii vor aprecia intenţia riguroasă care ne-a călăuzit tot timpul. Lucrare de informaţie, de integrare şi de analiză, *Estetica* se dezvoltă din fundamentul unei înţelegeri a artei, care leagă între ele părţile şi conferă expresie întregului. Fără a putea intra în amănuntele unei concepţii, expuse în paginile care urmează cu mai mult răgaz, vom spune că ideea de artă înfăţişată aci se înlănţuieşte cu o filosofie a muncii. Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni **s-**a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforţarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat şi armonios. Arta este astfel ţinta oricărei munci, atinsă parţial şi, din când în când, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate neîmpărţită abia de marii artişti. Încercând să adâncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine

întinderea factorilor conştienţi şi raţionali în creaţia artistică, după cum am crezut că putem înţelege mai bine rolul care revine artei în civilizaţia modernă a muncii.

Încercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei ne-a adus în faţa constatării că nu tot acest cuprins este estetic. În formele plăsmuirii estetice, arta introduce valori interesând toate domeniile culturii. Taina influenţei ei stă desigur în această împrejurare, care explică în acelaşi timp ceea ce **s-**ar putea numi paradoxul artei: faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăşi, sfidează această mobilitate şi se ridică deasupra ei. Estetica se despică astfel pentru noi **într-**o filosofie a artei şi o fenomenologie a structurii ei, analizate deopotrivă aci. Psihologia creaţiei şi a receptării artistice întregesc analizele amintite, urmărind direcţiile principale stabilite din primul moment.

Credincios preceptului kantian, după care intuiţia fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiţie este gol, am căutat să sprijin fiecare din afirmaţiile teoretice ale lucrării de faţă cu intuiţii împrumutate mărturiilor artiştilor şi câmpului larg al artelor. Dar în timp ce redactam capitolele care socoteam că pot profita din mobilizarea acestui material, aveam impresia că ceva îmi scapă şi că cercetarea mea ar trebui să se completeze prin expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte. Este ceea ce cred că voi întreprinde în anii următori, pentru cazul poeziei.

În pragul unor teme noi, nu pot să nu evoc primul deceniu al activităţii mele la Facultatea de filosofie şi litere din Bucureşti şi pe ascultătorii mei de atunci, care prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai târziu acestui volum, întăreau în mine dorinţa de a le dezvolta şi desăvârşi. Fie ca aceste pagini să regăsească pe ascultătorii cursurilor de estetică în anii 1924 – 1934,

cărora îmi place să le adresez aci gândurile prieteneşti ale bunei amintiri.

TUDOR VIANU

Februarie, 1939

PREFAŢĂ LA EDIŢIA A III-a

Ediţia a III-a a *Esteticii*, devenită necesară de mai mulţi ani, apare abia astăzi. Cetitorii vor regăsi opera în forma şi cuprinsul ediţiei anterioare, căreia i **s-**a adăugat numai *Indicele de materii* al primei tipăriri, pus la curent cu noua paginaţie.

T.V.

Martie, 1945

Partea I

Probleme preliminare ale esteticii

1. FRUMOSUL NATURAL ŞI FRUMOSUL ARTISTIC

Definiţia esteticei va rezulta pentru cetitorul acestor pagini, cu mai multă lumină şi **într-**un chip mai desăvârşit, abia la sfârşitul lor. Progresul treptat al cercetării pe care ne-o propunem va aduce odată cu răspunsul feluritelor probleme şi o delimitare mai strictă a domeniului căruia ele îi aparţin. Dar deşi urmărind a cunoaşte graniţele domeniului estetic trebuie să-i parcurgem în întregime, pentru a orienta cercetarea este nevoie să încercăm de pe acum o precizare a obiectului lui. Vom spune deci din capul locului că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este ştiinţa *frumosului artistic*. Această precizare este cu atât mai importantă cu cât aproape de-a lungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică obiectul ştiinţei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic*, cât şi în *frumosul natural*. Cel din urmă nu părea a fi decât modelul mai frust şi mai imperfect al celui dintâi; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvârşită şi mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înţelegea să-şi menţină speculaţia sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaşte

anticipaţia ei în frumuseţea naturii. „Obiectul ştiinţei despre care tratăm, scrie el[1] este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecţiunile realităţii”.

Numeroase sunt însă motivele care ne fac a socoti că între frumuseţea artei şi a naturii există completă eterogenie. Mai întâi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială că şi frumuseţea naturii presupune o conştiinţă umană care **s-**o valorifice, în lipsa căreia ea n**-**ar mai fi frumuseţe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă în cazul frumosului natural asupra unor obiecte neatârnate de om, pe când în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el în sensul că le**-**a produs, dar şi în acela mai special că le**-**a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferenţa între aceste două categorii de obiecte este atât de radicală, încât e cu neputinţă ca o procedare metodică să le atribuie aceleiaşi cercetări. Niciuna dintre ştiinţele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activităţii omeneşti, cum sunt instituţiile şi legile, ştiinţa şi moravurile. Considerată ca o ştiinţă a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă. Esteticianul rămâne incompetent când i se cere, după cum se întâmplă uneori, să precizeze care sunt normele unui exemplar al frumosului natural, cum este, de pildă, tipul cel mai frumos al speţei omeneşti. Când problema se pune, biologistul arc poate mai numeroase posibilităţi să răspundă. Propria lui competenţă se restrânge însă aci. În problemele esteticii, specialitatea sa rămâne inoperantă, întocmai ca a zoologului care, studiind modul de viaţă al

1 Vezi notele de la sfârşitul volumului.

cârtiţelor şi castorilor, nu poate aduce vreo lumină valabilă şi cât priveşte sfera proprie de întrebări ale arhitecturii.

Deosebirea dintre frumosul natural şi artistic apare deopotrivă de limpede când considerăm felul variat în care ele sunt evaluate. Cine priveşte un colţ frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparenţă. Nu tot astfel acela care contemplă o creaţie de artă. Aci valoarea este asociată nu numai cu ceea ce i\pare, dar şi cu cauza care a produs aparenţa. Preţuirea artei este în acelaşi timp şi a artistului căruia i se datorează. Încântarea pe care o resimţim în faţa unei opere artistice se întregeşte cu admiraţia pentru facultăţile artistului şi uneori cu iubire pentru sufletul lui. Când vom studia mai târziu componentele sentimentului estetic, vom vedea mai de aproape câte din ele se adresează nu operei, ci creatorului. Cele spuse deocamdată sunt suficiente pentru a marca mai bine diferenţa dintre cele două specii ale frumosului.

În sfârşit, frumosul natural e infinit, pe când frumosul artistic este limitat. Întreaga natură este frumoasă.2 Orice fragment al ei participă la frumuseţe. Un colţ încântător de natură nu se mărgineşte prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce **ne-**a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întreţină mai departe interesul pentru frumos. Frumuseţea naturii în întregimea ei era pentru mistica unui Plotin sau Sf. Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce priveşte arta. O operă de artă este un popas de frumuseţe **într-**o lume urâtă sau indiferentă. Prin artă se introduce **într-**un punct al lumii o valoare care lipseşte restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conştiinţa limpede că pătrunde **într-**o lume deosebită de aceea a percepţiei comune şi a vieţii practice. Caracterul etero**-**cosmic al oricărei creaţii de artă este absolut evident/ Funcţiunea pe care arta o îndeplineşte rezultă de altfel din această însuşire a ei, prin care sufletul omenesc se întregeşte, exercitâ**ndu-**se **într-**

un fel de activitate pe care restul lumii n-are prilejul s-o determine. Pentru a izbuti această izolare din lume, artistul organizează şi unifică un anumit material, îi dă un cadru şi prin urmare o limită. Dar şi asupra acestor însuşiri ale operelor de artă vom avea ocazia să revenim. Pentru moment este interesant să reţinem numai această nouă deosebire între frumosul natural şi artistic, care obligă estetica să-şi asume studiul unuia singur dintre aceste obiecte atât de felurite.

Dacă acum analizăm felul interesului pe care îl deşteaptă în noi natura frumoasă, observăm că el se alimentează de obicei din izvoare extraestetice. Mai întâi din facultatea ei de a modifica **într-**un chip fericit sentimentul vitalităţii noastre. „Bucuria pe care ne-o pricinuieşte trecerea de la întuneric la lumină, scrie odată Guyau, strălucirea cerului albastru, vivacitatea însăşi a colorii, marchează, în acelaşi timp cu o sărbătoare a ochilor, o bunăstare totală a organismului. Planta care se veştejeşte în obscuritate şi se îndreaptă către lumină, ca şi cum ar vedea, deşi n-are simţul vederii, încearcă poate ceva analog trecând de la umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce în cazul acesta la jocul unui organ particular. Poezia luminii provine din însăşi necesitatea ei pentru viaţă şi din arzătoarea stimulaţie pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinuieşte răsăritul soarelui este mai mult decât o satisfacţie a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu fiinţa noastră întreagă”. 4 Este de netăgăduit că dacă natura ne apare de atâtea ori frumoasă, împrejurarea nu se datorează unor motive estetice, ci puterii ei de a ne întări şi înviora, virtuţii ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre.

În cazul special al frumuseţii naturale a omului, răsunetul ei în cenestezie are totdeauna un accent deosebit. Putem găsi frumos pe un om mai întâi din pricina

vitalităţii lui, care stimulează pe a noastră. Încântarea pe care prezenţa unui astfel de exemplar ne-o inspiră conţine în sine ceva din încrederea şi siguranţa pe care o trezeşte în noi societatea cu orice fiinţă robustă şi optimistă. Când un bărbat găseşte frumoasă o femeie şi o femeie pe un bărbat, în interesul care susţine o astfel de evaluaţie se amestecă fără îndoială şi o reprezentare sexuală.5 „Frumuseţea este făgăduinţa unei fericiri11, scria odată Stendhal, generalizând asupra cercului restrâns al acestor experienţe. Fără a merge până la problema metafizicei schopenhauriene a instinctului, se pare totuşi că oricine percepe în frumuseţea celuilalt sex acordul posibil a doua senzualităţi, fericirea prin asociaţie sexuală. În sfârşit, cineva ne poate părea frumos şi din pricina valorilor intelectuale sau morale indicate de fizionomia lui. Găsim frumos pe gânditorul a cărui frunte vastă, a cărui expresie liniştită şi concentrată manifestă procesul înalt şi intens al cugetării; de asemeni pe bărbatul sau femeia din ale căror trăsături ne vorbesc bunăvoinţa faţă de oameni, blândeţea şi gingăşia. Niciodată în aceste împrejurări nu recunoaştem frumuseţea omului din pricina unor calităţi estetice.

Tot astfel, dacă luăm în considerare frumuseţea peisajului, observăm că această apreciere este determinată în noi de motive care nu au în ele nimic estetic. Natura ca peisaj ne apare frumoasă mai întâi ca un loc al păcii netulburate, în care parcă ne eliberăm din constrângerile şi ostenelile civilizaţiei. Jean-Jacques Rousseau a indicat bine acest motiv, evocând clipele de fericire calmă trăite în timpul recluziunii sale voluntare în insula Saint-Pierre: „Smulgâ**ndu-**mă din**tr-**o lungă şi dulce reverie şi văzâ**ndu-**mă înconjurat de verdeaţă, de flori şi de păsări, lăsând privirile să-mi rătăcească departe pe romanticele maluri care mărginesc vasta întindere de apă clară şi cristalină, asimilam aceste obiecte demne de a fi iubite cu închipuirile

mele. Apropii**ndu-**mă astfel treptat de mine însumi şi de ce mă străjuia, nu mai puteam distinge între realitate şi închipuire, aşa de mult totul contribuia să facă fermecătoare existenţa reculeasă şi solitară pe care o duceam în aceste locuri frumoase11*. Pacea naturii, un element capital în frumuseţea ci, este aşadar în realitate aceea pe care sufletul omenesc o câştigă asupra neliniştitei vieţi a societăţii. Dar farmecul pe care îl degustăm în astfel de clipe şi care ne îndeamnă să declarăm natura frumoasă nu cuprinde în sine nimic estetic.

Alteori natura ne pare frumoasă tocmai din pricina exuberanţei ei. Când privim panorama unui vast peisaj şi luăm cunoştinţă de mulţimea neistovită a formelor pe care natura le scoate din sânul ei, simţim ca un izbitor contrast fărâma de vitalitate pe care o cuprindem în noi. Dar acea slabă scăpărare a vitalităţii noastre se aprinde mai tare în faţa spectacolului exuberanţei naturii, până la punctul în care propria individualitate mărginită pare a îmbrăţişa viaţa întregii naturi. „Zgomotele satului urcă până la fereastra mea deschisă, notează odată Amiel în jurnalul lui intim, lătrături îndepărtate, glasuri de femei la fântână, cântece de păsări în livezile din vale; covorul verde al câmpiei se brăzdează cu umbrele trecătoare pe care le plimbă norii. Întreg peisajul este străbătut de un fel de dulceaţă plină de nuanţe şi de o graţie caldă, şi iată că încep a încerca nu ştiu ce bunăstare, bucuria contemplaţiei, aceea în care sufletul nostru, ieşind din limitele lui, devine sufletul unei regiuni, al unui peisaj”. 7 Sentimentul panteist al naturii a devenit varietatea lui cea mai frecventă de când romanticii I**-**au cântat mai întâi. Dar contopirea mistică cu viaţa totului este o reacţiune religioasă a conştiinţei, şi nu una estetică.

Există apoi şi o altă atitudine religioasă în faţa naturii, care ne determină **s-**o proclamăm frumoasă.

Natura este resimţită în cazul acesta ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinităţii, ca reflexul splendorii divine. „Am observat totdeauna, povesteşte Chateaubriand. că în timp ce priveşti marile scene ale naturii, Fiinţa necunoscută se manifestă în inima omului. **Într-**o seară adânc liniştită, ne găseam în frumoasele mări care scaldă ţărmurile Virginiei. Toate pânzele erau îndoite şi mă aflam pe punte când auzii clopotul care chema echipajul la rugăciune: mă grăbii să mă duc şi eu pentru a-mi uni rugăciunea cu a tovarăşilor de călătorie. Ofiţerii se găseau la pupă împreună cu călătorii; preotul, ţinând o carte în mână, stătea în faţa lor; marinarii erau răspândiţi pe bord: cu toţii eram în picioare, privind spre prora corăbiei, îndreptată către Apus. Globul soarelui, gata să se cufunde în unde, apărea printre frânghiile navei în mijlocul unor spaţii nelimitate. **S-**ar fi spus că astrul răspânditor de raze îşi schimbă în fiecare clipă orizontul, odată cu legănările pupei. Câţiva nori erau aruncaţi fără ordine la răsărit, unde luna se ridica încet. Restul cerului era curat; numai la Nord, întocmind un triunghi cu soarele şi luna, o trombă, strălucind cu toate culorile prismei, se ridica din mare ca un stâlp de cristal sprijinind bolta cerului. Ar fi fost de plâns acela care în faţa unui astfel de spectacol n-ar fi recunoscut frumuseţea Divinităţii”. s Mărturia este cum cum nu se poate mai limpede. Frumuseţea unui peisaj, ca acela descris de Chateaubriand, provine fără îndoială din reprezentarea religioasă cu care el se asociază.

Când, către sfârşitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea europeană **s-**a îmbogăţit cu aşa-numitul „sentiment al naturii”, sporind regiunile frumuseţii în lume, deşi nu ale frumuseţii propriu-zis estetice, lucrul **s-**a petrecut sub presiunea unui „complex de inferioritate”, a unei conştiinţe deficitare, care de atunci n-a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărţit de natură prin

artificialitatea civilizaţiei şi prin complexitatea în creştere a unei vieţi care îi pune probleme din ce în ce mai ostenitoare, omul modern a resimţit situaţia nu numai ca un neajuns, dar ca o vină. Aspiraţia lui ispăşitoare **s-**a îndreptat atunci către natura naivă, dinaintea oricărei munci a culturii, pe care o înzestra cu o valoare morală, în care trebuie să recunoaştem şi temeiul încântării cu care ea a fost de atâtea ori considerată**. Într-**un tratat celebru, Schiller a denumit *sentimental* acest interes pentru natură în operele poeţilor moderni. l) Numeroase pot fi valorile morale recunoscute naturii. Iată în această privinţă o frumoasă pagină din Barrès, în care adânca înrădăcinare a unui copac, vigoarea şi unitatea lui sunt resimţite cu o nostalgie determinată desigur de fărâmiţarea, fragilitatea şi dezrădăcinarea care compun destinul unui om modern. „Cât de mult iubesc acest copac! Priveşte ţesătura deasă a trunchiului său, nodurile sale puternice. Nu ostenesc să-i admir şi să-i înţeleg… îi simţi oare biografia? Eu o disting deopotrivă în viguroasa lui totalitate şi în fiecare din amănuntele care decurg din ea. Acest copac este imaginea expresivă a unei frumoase existenţe. El nu cunoaşte nemişcarea. Tânăra lui forţă creatoare i-a hotărât de la început destinul şi nu conteneşte nicio zi să-i însufleţească. Dar este oare aceasta propria lui forţă? Desigur că nu, ea este eterna unitate, vecinica enigmă care se manifestă în orice formă. Sub pământ, în dulce umiditate, în întunerecul nopţii subterane, sămânţa a devenit demnă de lumină. Şi lumina a îngăduit atunci ca gingaşa mlădiţă să se dezvolte şi să se întărească treptat. N-a fost nevoie ca un învăţător dinafară să intervină. Platanul îşi etaja membrele cu voioşie, îşi proiecta ramurile, îşi aşeza frunzele din an în an mai desăvârşit. Priveşte ce curată este sănătatea lui!” ”
O reprezentare morală, conştiinţa forţei sigure şi calme care lucrează în orice creatură naturală, vine aci să determine preţuirea naturii, care poate fi declarată

frumoasă şi pentru acest motiv. Am putea desigur să înmulţim exemplele noastre, dar ceea ce ar rezulta până la urmă ar rămâne acelaşi lucru: Natura este îndeobşte resimţită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni şi întări organic, din pricina liniştii pe care o opune zbuciumului societăţii şi civilizaţiei, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-i trezească sau din acela al valorilor morale pe care suntem înclinaţi să i le atribuim. Dacă totuşi, uneori, frumuseţea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decât prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfrângerea naturii ca opera Divinităţii, orientând sentimentul nostru nu numai către înfăţişările ei, dar şi către creatorul lor, conţine în sine ceva estetic. Alteori natura aminteşte arta, pentru că o privim cu ochi formaţi în şcoala picturii şi capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevate.11 **S-**a observat astfel cu multă dreptate că dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura şi filosofia lui un interes atât de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat desigur din pricina faptului că, încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă şi olandeză făcuse din astfel de peisaje subiectele pânzelor ei. **S-**ar putea urmări de altfel evoluţia preferinţei pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane. Oare oamenii veacului al XVII-lea nu descopereau că natura este frumoasă atunci când ea amintea picturile lui Poussin? În tot cazul, despre felul cum impresionismul a putut influenţa viziunea modernă a naturii, avem un spiritual document în vorba lui Oscar Wilde, care observă **într-**o zi cu prefacută ingenuitate: „Am observat că de la un timp natura a început să semene cu pânzele domnului Whistler”. Artiştii în primul rând sunt conştienţi de a fi, în chipul lor de a răsfrânge natura, dependenţi de particularităţile propriului

lor ochi artistic. „Proiectăm necontenit, spunea odată scriitorul francez Andre Chaumeix, spiritul nostru asupra lumii necunoscute a lucrurilor şi fiinţelor ce ne înconjoară; suntem de fapt poeţii universului. Legenda povesteşte că pictorul Corot, pe când era bătrân şi se plimba la ţară cu un prieten, fiind întrebat ce crede despre spectacolul măreţ care li se întindea în faţa ochilor, găsi acest răspuns: «Nu mă întreba nimic despre natură. Pretutindeni văd numai pânze de Corot»”. 12 Uneori frumuseţea naturii trezeşte o reminiscenţă artistică precisă, aşa, de pildă, lui Barrès călătorind pe lacul Maggiore: „Pe lacul Maggiore, scrie el, cerul pare mai înalt şi orizontul mai puţin închis decât pe Como. Munţii sunt atât de frumoşi, prin curbele lor nesfârşit de zvelte şi mândre şi prin uşurinţa lor de frumuseţi născânde, încât nu le pot găsi o analogie decât în tânărul corp al femeilor din pânzele lui Correggio sau în sentimentele de curăţenie virilă a adolescenţilor din dialogurile lui Platon”. 13 Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece niciunul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus şi care intră în compuncrea aşa-numitului „sentiment al naturii”, lucrul se datorează asimilării ei mai mult sau mai puţin conştiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebuie să se limite/e la studiul frumuseţii artistice.

2. PROBLEMELE ESTETICII

Precizând că obiectul esteticii este frumosul artistic am întrebuinţat un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este în primul rând una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă. Printre cele dintâi preocupări ale unui sistem de estetică stă şi definiţia valorii estetice, în sine însăşi şi în raport cu celelalte valori cu care se întruneşte în unitatea culturii.

Aceasta va fi şi chestiunea în faţa căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul şi metoda ştiinţei noastre.

Dar valoarea estetică se întrupează **într-**un anumit bun tangibil, care este opera de artă şi care poate fi descris în însuşirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sunt momentele care o realizează este a doua întrebare pe care va trebui **s-**o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activităţi creatoare şi produce la rândul ei o serie de reacţii subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creaţia artistică şi sentimentele puse în mişcare de artă sunt aşadar alte două probleme esenţiale **într-**o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de faţă. Din împătritul trunchi al acestor probleme se va ramifica multiplicitatea consideraţiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticei.

Diferenţierea dintre opera de artă, creaţia şi sentimentele artistice n**-**a fost însă totdeauna primită de simţul comun şi de teoriile esteticienilor. Opera de artă nu este oare în adevăr oglinda sufletului artistului? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufleteşti care **s-**au dezvoltat în artist în timpul creaţiei? N**-**auzim de atâtea ori cerâ**ndu-**se artistului. *sinceritate*, adică acea însuşire care să facă opera transparentă şi revelatoare pentru stările sufleteşti care au precedat**-**o şi pe care că are menirea să le exprime? Din toate aceste motive deosebirea dintre problema artei şi a creaţiei pare simţului comun destul de precară. Chiar un estetician cum este B. Croce socoteşte că nimic nu se lămureşte în conştiinţa artistului care să nu treacă în opera sa. În terminologia proprie sistemului său constatarea aceasta devine formula identităţii dintre *intuiţie şi expresie*.

De asemeni, dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindeşte la rândul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Fără îndoială că această nouă răsfrângere se

poate uneori tulbura. Dar este suficient de a îndepărta cauzele tulburării, pentru ca modelul artistic să trăiască o a doua existenţă desăvârşită în conştiinţa aceluia care **s-**a apropiat de ca în această privinţă poate fi amintită o părere românească. Astfel, pentru M. Dragomirescu opera de artă închipuieşte un adevărat *prototip*, deopotrivă cu acelea despre care vorbea Platon şi pe care inteligenţa critică îl poate restabili în integritatea sa, corectând felul lui particular de a se răsfrânge în felurite conştiinţe individuale.1

În sfârşit, nici diferenţierea dintre contemplaţie şi creaţie nu poate fi mai legitimă. A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la viaţa spiritului superior care a produs-o? „Nu este totul iluzie în mândra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseţii, scrie odată Gabriel Séailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atâta uşurinţă se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construieşte din aceleaşi idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale; simt că se depăşesc şi se contemplă fermecaţi sub aceste trăsături eroice?” 2 Iar B. Croce, după ce a preconizat identitatea intuiţiei cu expresia, crede că poate stabili şi identitatea *geniului* cu *gustul*. „Pentru a judeca pe Dante, scrie el, trebuie să ne ridicăm la înălţimea lui. Din punct de vedere empiric este limpede că noi nu suntem Dante şi Dante nu este vreunul din noi; dar, în acest moment al contemplaţiei şi judecăţii, spiritul nostru este unul cu al lui, amândouă întocmind aceeaşi realitate. În această identitate stă posibilitatea ca micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari şi să se ridice laolaltă cu ele în universalitatea spiritului, „3

Dacă însă artistul se oglindeşte în opera de artă şi în sufletul contemplatorului său, dacă acesta poate răsfrânge tară nicio alteraţie opera, nu cumva atunci diferenţierea

acestor felurite momente constituie ceva cu totul inutil? Nu cumva atunci estetica poate să se ocupe de unul singur din aceste momente, selectând în acord cu un anumit punct de vedere pe acela care pare mai caracteristic? Răspunsul afirmativ al acestei întrebări a fost adeseori acceptat. Estetica idealistă a fost în cele mai multe din momentele ei o estetică a operei de artă, o *filosofie a artei*. În sistemul lui Hegel, problema artistului şi a contemplaţiei nu joacă niciun rol. Când directiva studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, emoţia artistică a devenit de fapt singurul obiect al cercetării. Artistul şi structura operei de artă sunt pe deplin trecute cu vederea în opera estetică a unui K. Groos. Mai târziu **s-**a crezut dimpotrivă că adevăratele ei lumini trebuie să le aştepte estetica de la studiul artistului şi sub numele de *estetică productivă* **s-**a iniţiat un nou curent, printre ale cărui manifestări trebuie trecut şi caracteristicul *Sistem de estetică* al lui E. Meumann. Faţă de aceste orientări felurite, scrierea de faţă socoteşte că o expunere integrală şi ordonată a materiei estetice reclamă stricta diferenţiere dintre artist, operă şi contemplaţie, fiecare din acestea prezentând particularităţi care fac imposibilă identificarea lor.

Căci, mai întâi, este adevărat că opera oglindeşte pe artist şi conţine în sine creaţia? Cine crede aşa uită tară îndoială că opera este un produs static, punctul final al unei evoluţii, pe când artistul este chiar câmpul acestei evoluţii, o realitate dinamică. Artistul nu indică o realitate statică, deopotrivă cu opera, ci o scamă de acte sufleteşti care constituie creaţia. Dar după cum o verigă nu poate reconstitui lanţul şi nicio pauză mişcarea, este cu neputinţă a reface creaţia artistului din operă. Creaţia în artist cuprinde o seamă de elemente care rămân în afară de operă. Ea pune în joc o mulţime de acte sufleteşti a căror urmă nu se mai poate recunoaşte în opera terminată,

după cum nici toate undele unui râu nu se pot ghici din forma ţărmurilor lui. Cine vrea să cunoască procesul care **s-**a desfăşurat în artist trebuie să-i constituie **într-**un obiect separat al cercetării, apropii**ndu-**se apoi de el cu metode speciale şi adecuate.

Am văzut că acei care postulează identitatea artistului cu opera o fac şi din pricina *sincerităţii* pe care ei o atribuie tuturor creatorilor de seamă. Constatarea se împerechează aci cu o prescripţie, alcătuind unul din punctele cele mai problematice ale esteticii. Se susţine anume că artiştii sunt şi trebuie să fie sinceri: o împrejurare care legitimează credinţa că sufletul artistului poate fi intuit din opera lui. Dar cine reacţionează astfel îşi face despre creaţia artistului o idee cu totul unilaterală. Faptul şi norma sincerităţii presupun că artistul îşi orientează expresia lui numai în vederea transcrierii propriilor lui stări sufleteşti. Sinceritatea nu este altceva decât acordul expresiei ca fapt material cu reprezentările, sentimentele şi actele intelectuale care au precedat-o. Dar expresia nu ţinteşte numai să comunice pe artist, dar în acelaşi timp să-i comunice pentru restul oamenilor. Expresia are o dublă intenţionalitate. Expresia este în aceeaşi măsură *activă* şi *reflexivă*. Astfel întrucât artistul se exprimă pe sine, el se cuvine să fie sincer; întrucât el se exprimă pe sine pentru alţii, simpla sinceritate nu mai este suficientă. Cine doreşte să-şi facă gândul său înţeles şi sentimentul său comunicabil trebuie să-i traducă în sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora li se adresează şi prin urmare să renunţe la o parte din caracterul strict personal al gândurilor şi sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală şi numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează; ele se desfac până la un punct din legătura care le uneşte cu individualitatea conştiinţei, devenind realităţi sociale, interumane.

Este evident că în această dialectică specială a expresiei artistul trebuie să dea dovadă de un tact ale cărui amănunte sunt greu de stabilit şi mai ales de prescris. Sunt artişti atât de stăpâniţi de preocuparea de a se exprima pe ei înşişi, încât nesocotesc cu desăvârşire preocuparea de a se exprima pentru alţii. Creaţiile acestora fac parte din categoria operelor obscure. Un exemplu în această privinţă este ciudata operă a englezului James Joyce, *Ulysse*, *în* care poetul asumâ**ndu-**şi sarcina aproape imposibilă de a nota tot ce **s-**a putut desfăşura **într-**un timp de douăzeci şi patru de ore în conştiinţa eroului său, sub a cărui mască autorul se ascunde desigur pe sine, fără să elimine şi să aleagă nimic, fără să gradeze şi să ierarhizeze acest material şi, prin urmare, fără să**-**i toarne **într-**un tipar obiectiv şi comunicabil, n**-**a putut ajunge decât la o expunere de o densitate şi prolixitate în care orice pătrundere devine cu neputinţă. Sunt însă artişti care citesc mai limpede în ei şi înţeleg imposibilitatea de a comunica întregul tumult al gândurilor şi sentimentelor care îi stăpânesc, atâta vreme cât n**-**au găsit mijlocul obiectiv de a se împărtăşi. „Sunt locuri, scrie odată Flaubert în timp ce compunea un «mister» rămas neterminat, unde mă opresc subit. Am încercat un sentiment penibil de curând… găsi**ndu-**mă deodată în faţă cu infinitul, neştiind cum să exprim tot ce**-**mi răvăşea sufletul”. 4 Când însă, dimpotrivă, artistul este prea mult stăpânit de preocuparea de a se exprima pentru alţii şi prea puţin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie ameninţă opera sa, primejdia facilităţii şi a convenţionalităţii. O operă de artă desăvârşită nu apare decât atunci când artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalităţi, **într-**un fel care o face cât mai larg comunicabilă.

Dacă este însă aşa, devine limpede că opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar şi produsul unei

dibăcii care ştie să câştige pentru sine atenţia şi înţelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerităţii artistului. Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca prin**tr-**un mediu transparent, se înşală. Opera nu numai manifestă, dar **într-**o anumită măsură îl şi ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar şi disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferenţierea lor metodică şi studiul lor separat.

În acelaşi fel trebuie să respingem identificarea operei şi a contemplaţiei. Putem oare admite existenţa operei ca un prototip, la cunoştinţa căruia inteligenţa se poate ridica, depăşind răsfrângerea ei individuală? Este oare opera o entitate mistică? Este oare contemplaţia o simplă intuiţie intelectuală? Aceste ipoteze trebuie îndepărtate dacă dorim să ne menţinem în cadrul unei estetice înţeleasă ca o ştiinţă în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experienţă. Experienţa nu ne arată însă decât o scamă de procese intelectuale şi afective care încep să se dezvolte din momentul în care o conştiinţă intră în atingere cu o operă. Opera rămâne **într-**acestea un punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mişcă necontenit valurile vieţii conştiente. Şi în împrejurarea aceasta trebuie deci să distingem între o realitate statică şi una dinamică, cercetându-le în mod separat. Putem fără îndoială studia structura operei de artă, considerată prin ipoteză mai înainte de răsfrângerea ei în conştiinţă. Dar cele stabilite cu acest prilej nu permit vreo încheiere cât priveşte seria de acte şi stări sufleteşti care se succed, alcătuind laolaltă procesul receptării operei.

Dacă totuşi **s-**a putut postula identitatea operei cu contemplaţia, lucrul se datorează noţiunii cu totul incomplete pe care ne**-**o facem despre contemplaţie. Cine

admite acest postulat înţelege contemplaţia ca pe o simplă stare momentană în care se relevă conştiinţei opera ca întreg. Vom avea mai târziu prilejul să aducem modificări esenţiale acestei noţiuni arătând câte alte sentimente se adaugă primei iluminări a operei în noi. Pentru noi, contemplaţia nu este numai rodul unei clipe, o revelaţie instantanee, ci şi un proces în desfăşurare. Ideea contemplaţiei momentane îşi are originea ei în estetica mistică. „Frumuseţea, spune Plotin, este o calitate care devine sensibilă de la prima impresie”. 5 Dar şi aci trebuie să îndepărtăm prenoţiunile din izvor mistic, pentru a nu reţine decât ceea ce se verifică în experienţă. Dar experienţa nu ne arată numai această suspendare a conştiinţei, această mobilizare a ei **într-**un moment revelator, ci şi acte şi stări care îi succed şi se întrepătrund necontenit. Fenomenele acestea se cuvin a fi studiate pe seama lor.

În sfârşit, tot atât de imposibilă ni se pare a fi identificarea creaţiei şi a contemplaţiei. Fără îndoială că în timp ce se desfăşoară procesul de receptare a operei, intenţia creatorului, concepţia propriei lui opere se luminează treptat şi în conştiinţa contemplatorului. Dar pe lângă această împrejurare, care apropie pe acesta din urmă de artist, câte alte deosebiri îi despart! Pe când procesul creaţiei este *analitic*, procesul contemplaţiei este *sintetic*. Anticipând asupra unor lucruri pe care urmează a le expune mai pe larg, putem spune de pe acum că artistul porneşte de la viziunea mai mult sau mai puţin şovăitoare şi confuză a operei ca întreg. „Pot vedea întreaga bucată muzicală, spunea Mozart, cu o singură privire a ochiului meu spiritual, aşa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N-aud atunci opera ca o succesiune – aceasta va veni mai târziu – ci o aud oarecum întreagă şi în acelaşi timp”. 6 în această schemă generală artistul găseşte, graţie muncii sale de invenţie, o seamă de

detalii particulare pe care caută să le adapteze întregului, aşa încât convergenţa acestora să realizeze viziunea întrezărită de la început. Dar artistul nu poate obţine această adaptare a detaliilor la întreg decât prin**tr-**o lucrare de analiză a viziunii sale iniţiale. În ce**-**l priveşte, contemplatorul ajunge şi el la o intuiţie de totalitate a operei, la o viziune integrală a ei, dar aceasta numai după ce a însumat treptat în conştiinţa lui feluritele detalii din care opera este făcută. Dezvoltarea procesului contemplaţiei are aşadar un caracter sintetic. Astfel de deosebiri între creaţie şi contemplaţie, indicate deocamdată sumar, dovedesc eroarea acelora care le identifică şi fac necesară diferenţierea şi cercetarea lor deosebită.

3. IZVOARELE ŞI METODELE ESTETICII

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluţionate utilizarea unui material propriu şi a unor metode adecuate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să**-**i analizăm şi din ce puncte de vedere îl vom considera sunt întrebări care trebuie lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili graniţele între care se vor mişca observaţiile esteticii este cu toate acestea destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea estetica părea a nu cunoaşte decât un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sunt normele frumuseţii clasice, canoanele artei greco**-**romane alcătuia întrebarea capitală pe care şi-o punea gândirea estetică mai veche. Tot ce se opunea acestor norme se cuvenea a fi nu numai dezaprobat, dar nesocotit. Stilul gotic de pildă este pentru un La Bruycre (*Le*s *Caracteres*, Oeuvres, 1, 1867, p. 113) un simplu produs al barbariei. Filosofia clasică a artei nu-i acordă niciun loc şi nicio atenţie, după cum trece cu vederea creaţia artistică a tuturor popoarelor aparţinând altor tipuri de inspiraţie şi

altor cercuri de cultură.

Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea se pot însă distinge semnele unei extinderi a materialului de reflectic pe care îl manevra estetica mai veche. Contribuţia engleză a fost în acest sens hotărâtoare. „Gustul englez, scrie W. Folkierski, un autor care a consacrat o erudită lucrare trecerii dintre clasicism şi romantism, a fost totdeauna mai puţin exclusiv decât cel francez: el admitea un material estetic mai larg, după cum se poate dovedi după însăşi popularitatea lui Shakespeare şi Milton”. 1 Un Gerard (*An Essay un Taste*, 1759) şi un Burke (*Inquiry into the origin of aur ideas of the sublime and beautiful*, 1756) sunt printre cei dintâi să constate că plăcerea estetică poate fi trezită şi de obiecte care nu satisfac condiţiile frumuseţii clasice. Înfăţişările sublime ale naturii şi artei compun cu frumuseţea de tip clasic o dualitate în faţa căreia estetica se va opri necontenit de aci înainte. Folosind exemplul englez al dramei shakespeariene încearcă Lessing să zguduie regalitatea clasicismului francez în teatru. Când totuşi, prin poezia unui Goethe, vechea suveranitate a clasicismului pare a fi restaurată, Schiller o pune din nou în discuţie, reclamând drepturile unei inspiraţii moderne autonome. „Poetul modern n-are oare dreptul, se întreabă odată Schiller, să se instaleze şi desăvârşească **într-**un domeniu propriu mai bine decât să se lase depăşit de vechii greci **într-**unul străin, care prin lumea, limba şi cultura lui i se opune de-a pururi?” 2 Din această nevoie de a legitima producţia modernă în faţa celei vechi apare tratatul lui Schiller despre poezia naivă şi sentimentală, cea dintâi lucrare consacrată comparaţiei sistematice dintre inspiraţia veche şi modernă şi prima încercare de tipologie estetică. Iniţiativa lui Schiller n-a rămas fără continuatori, şi astfel Hegel izbuteşte la rândul lui să anexeze, cu arta vechilor popoare orientale, un nou domeniu al esteticii. Odată cu marele sistem al lui Hegel,

pare un bun câştigat adevărul că estetica trebuie să-şi caute materialul ei în întreaga istorie a artelor. Dar împreună cu această extindere a câmpului de observaţie al esteticii au trebuit să se transforme şi metodele cercetării mai vechi. Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidenţă a chipului în care feluritele lui forme se succed în decursul evoluţiei istorice; i arici, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza*, *în* avantajul aceleia de a cunoaşte şi *explica* aceste forme felurite ale artei. Câtă vreme estetica nu cunoştea decât un singur tip de artă era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai când multiplicitatea formelor artistice **s-**a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparaţia dintre ele şi punerea lor în relaţie cu condiţiile răspunzătoare de această varietate a făcut necesară, alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie şi explica. îmbogăţirea metodologică a esteticii moderne este astfel pentru noi un fapt în strânsă dependenţă cu zguduirea suveranităţii absolute a esteticii clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Îndepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte câmpul de observaţie al esteticii n-o vor transforma totuşi pe aceasta **într-**o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticii decât un simplu material. Mai exact spus, acelaşi material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuinţat de istoria artelor sau de estetică. Întocmai ca orice ştiinţă istorică, cea dintâi dintre aceste discipline năzuieşte să stabilească *serii istorice* între operele şi artiştii de care se ocupă, să surprindă adică în legătura cu un număr anumit de fenomene din această categoric *unitatea procesului lor de desfăşurare în timp*. Aceste „serii istorice” capătă în istoria artelor numele special de *epoci artistice*, *curente* sau *şcoli*. Acelaşi material va fi însă altfel întrebuinţat de o disciplină

sistematică cum este estetica. Operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unităţi sistematice, în tipuri *estetice permanente*. Deosebirea între istoria artelor şi estetică ar rămâne desăvârşit de limpede, dacă ele, întrebuinţând adeseori aceeaşi terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceştia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privinţă termenul de *clasicism*, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care a apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei. Relaţia dintre istoria artelor şi estetică pare în felul acesta destul de curioasă. Istoria artelor *oferă* esteticii un material, deşi ea însăşi *nu este* un simplu material, ca una care presupune la rândul ei o anumită elaborare. Acelaşi material este introdus de estetică şi de istoria artelor în constelaţii deosebite. Dar acest material estetica nu-l poate afla decât tot în istoria artelor, de unde îl extrage, **desfăcându-**l din legăturile speciale în care aceasta îl prezintă şi sistematizâ**ndu-**l în modul ci propriu.

*

Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în câmpul de observaţie al esteticii nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. O dată aceste tipuri estetice precizate, urmează *comparaţia* operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoţeşte astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparaţia urmăreşte în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun, permanenta raţiune de a fi a artei. Iată în această privinţă exemplul procedării

unui estetician ca W. Worringer. Pentru Worringer, estetica simpatiei, cu multă trecere încă în momentul în care cartea sa apare-l, nu se potriveşte decât artei omului clasic, artei greco-romane şi a civilizaţiei moderne occidentale. Simpatia estetică nu pare a fi în adevăr solicitată decât de înfăţişarea artistică a formelor organice. Simpatia nu e posibilă decât cu o anumită expresie a vieţii. Pornind de la această constatare doreşte Worringer o lărgire a câmpului estetic de observaţie şi asupra produselor artei orientale şi primitive, care nu înfăţişează forme organice şi vii, ci mai totdeauna forme abstracte şi moarte. Mulţumită acestei extinderi a observaţiilor sale izbuteşte Worringer să stabilească două tipuri de artă: tipul *simpatetic* şi tipul *abstract*. Comparând aceste tipuri între ele, ajunge Worringer mai departe să găsească motivul lor comun. Dacă omul clasic, spune el, **s-**a simţit înclinat să înfăţişeze formele naturii organice, lucrul se datorează încrederii pe care el o concepe **într-**o natură care nu-l ameninţă, în care nu se simte străin, desigur pentru că inteligenţa sa a izbutit să şi-o supună. Dacă însă primitivul şi orientalul prezintă în arta lor forme inorganice şi abstracte, împrejurarea decurge din faptul că numai prin acestea ei reuşesc să se înalţe peste mobilitatea şi tumultul înspăimântător al fenomenelor, pe care inteligenţa lor n-a ajuns sau a renunţat să le domine. În amândouă cazurile, însă, arta oferă aceeaşi satisfacţie aspiraţiei sufleteşti a omului către fericire, prin natură sau prin evadarea din ea. Raţiunea permanentă de a fi a artei stă în împlinirea acestei nevoi. „Valoarea unei opere de artă, scrie Worringer, ceea ce numim frumuseţea ei, stă în mod general în valorile ei de fericire”. 4 Dar comparaţia feluritelor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar şi la aceea a condiţiilor răspunzătoare de această varietate. În cazul acesta se pot determina anumite corelaţii între tipurile artei şi unii

factori extraestetici. Chiar în exemplul analizat mai sus **s-**au putut stabili astfel de corelaţii care unesc tipurile artei cu sentimentul metafizic de viaţă care inspiră feluritele culturi. Dar cum sub categoria aceloraşi tipuri estetice intră fenomene artistice foarte variate prin timpul şi spaţiul lor, opere şi artişti aparţinând unor epoci şi civilizaţii foarte felurite, corelaţia acestora cu unii factori extraestetici constituie adevăratele legi care domină desfăşurarea vieţii artistice a omenirii. Încercări de a găsi astfel de legi sunt numeroase în estetica modernă. Vom aminti printre acestea pe a lui Herbert Ki ihn, din punctul de vedere al materialismului istoric, care, admiţând un tip *senzorial* şi unul *imaginativ* de artă, le pune respectiv în legătură cu economia vânătorească şi cu economia agrară. Vânătorul nomad al paleoliticului, ca şi boschimanul modern, aşa cum ei sunt orientaţi către pândă, lipsiţi de griji **într-**o lume care îi hrăneşte cu uşurinţă, fixaţi oarecum în momentaneitate, vor transcrie simplele lor senzaţii fugitive. Din această stare de spirit va reieşi acea artă de rapide schiţe naturaliste, cum sunt siluetele de animale găsite pe pereţii grotelor din paleolitic. O dată însă cu primele aşezări agrariene ale neoliticului, ale negrilor africani sau ale indienilor din America şi cu transformările care decurg de aci în mentalitatea omului, devenit deodată dependent de puterile necunoscute ale germinării, şi ca atare mistic, arta lor ia formă imaginativă. Omul nu mai figurează ce vede, ci ceea ce îşi închipuie, toate reprezentările magiei, ale cultului morţilor etc. Aceste corelaţii se verifică ori de câte ori societăţile îşi modifică genul lor de producţie economică, ori de câte ori ele trec de la înrădăcinarea sistemului agrar către dezrădăcinarea unui gen de producţie care presupune nomadismul. „Nu este o întâmplare, scrie Kiihn, că evoluţia stilului de la forma imaginativă a goticului către forma senzorială şi plină de viaţă a Renaşterii coincide cu

o evoluţie a economiei de la legăturile sistemului feudal către libertatea comerţului”. 5 Comerţul este pentru Kiihn o formă a nomadismului. Şi ori de câte ori aceasta colorează economia unei epoci se poate stabili şi o deplasare în favoarea tipului senzorial de artă. Comparaţia între feluritele tipuri artistice conduce în felul acesta la precizarea legilor care guvernează desfăşurarea vieţii artistice. Dar fie că-şi propune acest scop, fie că urmăreşte a afla raţiunea permanentă de a Îi a activităţii artistice, metoda comparativă păstrează o valoare explicativă. Chiar din exemplele pe care tocmai le-am citat se vede că estetica modernă a depăşit limitele materialului oferit de istoria artei, anexâ**ndu-**şi pe acela al artei preistorice şi primitive. Motivele acestei noi extinderi a câmpului de observaţie sunt limpezi pentru toată lumea. Arta istorică este un fenomen complex, în care legăturile care îl unesc cu unele tendinţe ale sufletului omenesc şi cu împrejurările vieţii sociale apar mai umbrite. Aceste tendinţe şi aceste împrejurări devin cu mult mai limpezi când considerăm cu prilejul fenomenului mai simplu al artei primitive. Pentru a ne restrânge la exemplul analizat mai sus, este evident că legătura dintre forma economiei agrare şi arta senzorială poate fi mai uşor observată în cazul creaţiei primitive decât în acela al artei istorice culte, unde complexitatea factorilor determinanţi poate acoperi şi chiar devia această corelaţie. Creaţia istorică apare **într-**un mediu în care factori cu mult mai numeroşi decât cel economic pot intra în lucru. Apoi arta istorică este fapta unui artist, şi diferenţierea lui individuală complică şi nuanţează la infinit procesul creaţiei. Astfel, pentru H. Kiihn impresionismul modern este un fapt corelativ cu expansiunea modernă a comerţului şi economici bancare. Dar este oare impresionismul un tip artistic tot atât de generalizat în civilizaţia noastră cum este senzorialismul pentru boschimani? Alături de impresionism, multe alte

orientări artistice **s-**au încrucişat în societăţile noastre, şi anume cu o densitate care face cu neputinţă de aflat tipul social omogen care le determină deopotrivă. Această complexitate aproape inanalizabilă se datorează fără îndoială importanţei în creştere a coeficientului individual în creaţie. Dacă dorim deci să găsim corelaţii mai categorice între tipurile artei şi formele civilizaţiei este necesar să ne adresăm artei primitive, în producerea căreia atât valoarea individualităţii, cât şi mulţimea factorilor în lucru este cu mult mai mică.

Dar năzuinţele esteticii de a extinde observaţiile sale şi asupra artei primitive se mai justifică şi din**tr-**o altă direcţie. Cine studiază arta primitivă o face cu interesul teorctic de a afla forma de activitate mai simplă sau mai generală din care **s-**a diferenţiat activitatea propriu**-**zis artistică. Pentru unii această rădăcină străveche a artei se va găsi în joc, pentru alţii în muncă, pentru alţii în magie sau sexualitate. Arta primitivă nu este niciodată un produs autonom, de o valoare pur estetică. Autonomizarea artei, eliminarea factorilor extraesteticii din cuprinsul ei este un proces tardiv şi care aparţine societăţilor foarte civilizate. Dimpotrivă. În societăţile primitive activitatea artistică se însoţeşte mai totdeauna cu un interes extraestetic, în cadrul căruia ea se dezvoltă şi din care încearcă să se elibereze treptat. Problema genezei artei nu se poate deci soluţiona decât prin considerarea materialului pe care ni**-**l oferă arta primitivă şi cu ajutorul unei metode explicative.

Dar necesitatea unui nou punct de vedere ne apare în acest moment. Dacă arta primitivă se însoţeşte mai lot timpul cu manifestări care nu conţin în ele nimic estetic, când vom şti că încetează acestea şi apare arta? O estetică sistematică trebuie deci să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei. Preocuparea aceasta trebuie să rămână vie şi pentru acel ce studiază arta istorică şi cultă, căci aci realităţi eteronomice se asociază tot timpul cu

realitatea artei. Un tablou de Bellini este o operă de artă, dar şi un obiect de devoţiune. Poemul lui Lucreţiu este şi o operă filosofică. Un palat florentin este şi un monument istoric. Cum vom distinge deci artisticul pur din complexitatea eteronomă în care el apare de obicei? întrebarea conţine în sine răspunsul. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică a acelui punct de vedere special care izolând obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobşte, le consideră în ele însele ca pe nişte esenţe sustrase oricăror deveniri. Un capitol consacrat descrierii operei de artă va deschide deci şirul consideraţiunilor pe care le vom consacra analizei ei ca realitate istorică.

Când un 1 lamann sau un Geiger6 au pus mai întâi în lumină necesitatea unei analize fenomenologice a artei, **s-** a produs o reacţiune împotriva studiului artei ca proces, mai întâi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte şi stări în conştiinţa artistului sau a contemplatorului. Toate aceste probleme erau arătate ca aparţinând sociologici şi psihologiei, 1111 însă esteticii propriu-zise. care trebuie să-şi rezerve pe seama sa numai analiza artei în genere şi a varietăţilor ei, a modurilor ei speciale de organizare, cum ar fi poezia, muzica sau plastica, şi în cuprinsul acestora, lirica, epica sau drama, simfonia, sonata sau liedul, portretul, peisajul sau natura moartă etc. O realitate, spun fenomenologii, nu se defineşte nici prin ceea ce o precede, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor. Nici înţelegerea noastră cu privire la opera de artă nu este de nădăjduit că va dobândi vreo lumină din cunoaşterea procesului creator care a produs-o şi nici din aceea a contemplaţiei pe care o determină. Pentru a cunoaşte opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăşi. Fără îndoială că analiza fenomenologică a artei se impune şi că trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom şti ce este arta, cum vom putea oare distinge

procesele care se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemplatorului? Nu tot ce se petrece în sufletul unui artist prezintă un interes pentru estetică. Procesul creaţiei nu poate îi determinat decât cu referire la opera de artă, în care el îşi găseşte ţinta şi încheierea firească. Acelaşi lucru se cuvine a fi spus şi despre contemplaţie. Realitatea acesteia nu se delimitează decât în raport cu opera în jurul căreia că se ţese necontenit. Dar tocmai această raportare permanentă la esenţa artisticului în studiul creaţiei şi contemplaţiei alcătuieşte împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe nişte simple capitole de sociologie sau psihologic. Nici sociologia, nici psihologia nu pun în legătură realităţile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticii, care chiar atunci când îşi mută domeniul ci de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori, şi anume aceleia care este întrupată în opera de artă.

*

Metodele studiului de creaţie şi contemplaţie vor rămâne, ca şi în cazul operei de artă, descrierea şi explicaţia. Care sunt etapele procesului creator, câte tipuri de creaţie există sunt întrebările în faţa cărora va trebui să ne oprim. Pentru a răspunde acestor întrebări, izvoare preţioase vom găsi în confesiunile, jurnalele intime şi scrisorile artiştilor. Mărturiile acestora alcătuiesc un material mai preţios decât acela strâns în împrejurarea *anchetelor*, întreprinse altă dată de un Dr. Toulusc, A. Binet sau L. Arreat. Căci orice cercetare de acest fel, punând subiectul anchetat în situaţia de a se observa şi de a se conduce, răpeşte mărturisirii sale caracterul de naturaleţe şi spontaneitate care constituie valoarea scrisorilor sau jurnalelor intime. Apoi anchetele sunt totdeauna călăuzite de propriul punct de vedere al celui

care le face; o stare de lucruri care lipseşte materialul strâns pe această cale de preţul faptelor nude şi nefalsificate.

Bune rezultate a dat şi metoda interferenţelor de la operă la artist. Mai ales când operele aceluiaşi artist sunt studiate în succesiunea lor de-a lungul unei întregi cariere se pot obţine preciziuni folositoare cu privire la unele din amănuntele creaţiei. Aşa a procedat, de pildă, K. Groos în şirul cercetărilor pentru care a găsit denumirea de „psihologie a literaturii”. Astfel, cercetarea datelor senzoriale în opera poetică a unui Wagner, Shakespeare, Goethe şi Schiller a putut aduce interesante constatări despre evoluţia darului vizual şi auditiv al acestor feluriţi artişti şi despre felul în care **s-**au dozat aceste două înzestrări în feluritele momente ale carierei lor.7

Îndată ce, folosind mărturiile directe ale artiştilor sau acelea culese din operele lor, amănuntele creaţiei vor putea fi descrise, explicaţia ei trebuie să urmeze. Întocmai ca în cazul operei de artă, considerată ca o realitate socială, cercetarea se va întreba care sunt motivele creaţiei individuale, condiţiile ei eficiente, tendinţele sufleteşti eteronome cu care se însoţeşte îndeobşte. Dar şi aci comparaţia poate aduce servicii greu de înlocuit. Căci este evident că ceea ce comparaţia va dovedi comun în cazul unor creatori despărţiţi prin numeroase împrejurări de timp şi spaţiu este în acelaşi timp şi ceea ce putem socoti cu adevărat esenţial. Metoda comparativă poate institui apoi alăturarea dintre creaţia adultă şi formele ei infantile sau patologice. Şi în cazul acesta metoda comparativă poate urmări mai multe obiective. Simplitatea relativă a creaţiei infantile poate scoate mai limpede în evidenţă motivele generale ale oricărei creaţii artistice. Creaţia de artă ca formă a jocului este un adevăr extras din comparaţia formelor ci înaintate cu formele ei infantile, unde conexitatea cu motivul jocului este mai evidentă. Dar

creaţia infantilă este în acelaşi timp şi unul din tipurile creaţiei; în artele plastice ca constituie tipul ei ideografic, adică acela orientat către figurarea ideilor, nu a senzaţiilor primite de la lucruri. Tipului ideografic îi aparţin însă şi unele din creaţiile adulte, de pildă creaţia expresionistă, care nu poate fi aşadar pe deplin înţeleasă decât prin asimilarea ci cu forma infantilă a creaţiei. Tot astfel, creaţia patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei şi anumite structuri nervoase. Aşa a putut un cercetător că E. Kretzschmer să stabilească legătura dintre temperamentul ciclotimie şi arta clasică sau dintre temperamentul schizoid şi arta romantică.8 Trecând acuma la problema contemplaţiei artistice, este evident că modul de a strânge materialul necesar şi metodele menite să-i valorifice nu pot fi decât acelea ale psihologiei în genere. Printre acestea trebuie trecută în primul rând introspecţia, care nu alcătuieşte numai unul din izvoarele esteticii psihologice, alături de celelalte, dar izvorul ei principal şi singurul care poate da un înţeles deplin observaţiilor făcute pe alte căi. Astfel, tot ce se poate culege prin observaţia obiectivă a atitudinilor, prin experienţă şi prin anchete nu trece în rândul faptelor bine constatate decât în măsura în care introspecţia le regăseşte printre propriile evenimente intime ale aceluia care cercetează. Dacă însă introspecţia rămâne cheia de boltă a observaţiei psihologice, că nu este şi singurul ei izvor. Studiul obiectiv al atitudinilor a fost de pildă adjuvantul indispensabil în descrierea simpatici estetice. Numai cine a observat felul cum se comportă unii spectatori la teatru, de pildă mişcările schiţate cu care ei întovărăşesc spectacolul, a putut descrie mecanismul intim al simpatiei estetice. Experienţa, adică observaţia în condiţii anume făurite şi ancheta prin întrebări asupra actelor şi stărilor care se succed în intervalul contemplaţiei sunt de asemeni de un mare preţ întrucât

priveşte adunarea materialului şi descrierea procesului. Dar aci, ca şi în cazul anchetelor privitoare la creaţia artistică, simţul critic al cercetătorului trebuie să distingă materialul autentic de acela care este falsificat fie prin intenţia cercetătorului, care poate da observaţiilor sale un curs stabilit de el mai înainte, fie prin intenţia subiectelor cercetate, care au de asemeni facultatea de a stiliza mărturiile lor **într-**un fel voit în prealabil.

Observaţia estetică extrasă din toate aceste izvoare va duce neapărat la concluzia că procesul contemplaţiei nu este acelaşi în toate împrejurările. Stabilirea tipurilor este una din principalele preocupări metodice şi pentru cine poposeşte în faţa procesului contemplaţiei. Apoi comparaţia dintre aceste tipuri va ajuta nu numai la aflarea trăsăturilor permanente ale contemplaţiei, a factorilor care intră totdeauna în compoziţia ei. dar şi a condiţiilor ei permanente, precum şi a condiţiilor ei variabile şi răspunzătoare de formele felurite pe care ea le îmbracă. Descrierea procesului contemplaţiei se întovărăşeşte astfel cu explicaţia lui. Contemplaţia estetică este la rândul ei un eveniment sufletesc care îşi are raţiunea de a fi şi cauzele ei genetice. Cercetătorii care au înfăţişat contemplaţia ca o formă de eliberare a unor tendinţe comprimate sau ca o derivaţie a nevoii mai generale de a iubi au formulat nişte rezultate atinse pe calea unei metode explicative.

Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins până la cele mai îndepărtate limite ale observaţiei şi va întrebuinţa toate metodele care în cursul cercetării moderne **s-**au dovedit capabile să dea rezultate. Parţialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atâtea din sistemele esteticii contemporane optează în scopul de a garanta unitatea şi limitarea expresivă a construcţiei, mi se pare totdeauna condamnabilă. Un material restrâns şi metode mai puţine

este firesc să nu lumineze decât aspecte mărginite din câmpul atât de vast al problemelor de estetică. Sunt fără îndoială aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosinţa unei singure metode adecuate lor, manevrată cu consecvenţă şi parţialitate. Cine doreşte însă să schiţeze tabloul cât mai complet al ştiinţei sale şi al rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de niciuna din căile de cercetare care şi-au dovedit utilitatea.

4. VALOAREA NORMELOR ÎN ESTETICĂ ŞI TIPURILE LOR

Din rândul metodelor amintite am omis cu bună ştiinţă metoda normativă, ca una care, punând un mare număr de probleme, implică o discuţie separată. Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei. Ea nu se poate restrânge nici la explicaţia lor, prin punerea în lumină a raţiunii lor de a fi şi a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripţii* relative la felul în care trebuie să se constituie opera de artă şi să se dezvolte creaţia artistului şi contemplaţia amatorului. Chiar când aceste prescripţii nu sunt formulate în chip expres, ele nu rămân mai puţin învăluite şi implicate în afirmaţiile esteticii. împrejurarea că în câmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de faţă va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionărilor vieţii în societate, dar în acelaşi timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mişcării şi relativismului istoric şi determinată de singurele norme imanente. Din aceeaşi pricină ni **s-**a arătat mai sus că tendinţa modernă de a explica poate atenua, dar nu înlătura cu totul

preocuparea de a normaliza.

Recunoaşterea caracterului normativ al esteticii, de la sine înţeleasă în mişcarea mai veche a ştiinţei noastre, a întâmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. **S-**a afirmat anume că dacă estetica doreşte să ajungă la rezultatele importante pe care le**-**au atins alte ştiinţe ale spiritului, dar mai cu seamă ştiinţele naturii, ea trebuie să renunţe la orice operaţie de normalizare, mulţumi**ndu-**se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură **într-**un impas, pornind de la un concept normativ al frumosului şi artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. În loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului şi artei, estetica normativă impunea cu anticipaţie o noţiune a acestora, care nu putea fi decât falsă sau parţială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ea Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetici pornind de *jos în sus*, de la observaţia directă a faptelor şi de la acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte ştiinţe.

Acceptarea normelor ar presupune însă un neajuns şi pentru artistul creator. Creaţia nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrângerea pe care normele o exercită? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artişti pedanţi, lipsiţi de avânt şi fantezie, sau au stânjenit pe adevăraţii creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricât de puternică va fi fost norma celor trei unităţi în clasicismul francez, Corneille a ştiut **s-**o nesocotească atunci când a fost nevoie. Începând cu Im. Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrând cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decât **s-**o altereze. Şi din acest punct de vedere se cuvine aşadar că estetica să renunţe la toate acele prescripţii normative care sunt

sau inutile, sau primejdioase.

Când în sfârşit prescripţia normativă se adresează atitudinii noastre în faţa artei, spontaneitatea acesteia se găseşte de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplaţia artistică nu mai are nicio valoare. Contemplaţia artistică este în adevăr o acţiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este însă aceea *autonomă*, operată adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este un tip *eteronomic*, adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că preţuieşti un obiect ca operă de artă pentru că satisface anumite norme este ca şi cum ai spune că îţi place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de al tău. R. Miiller-Freienfcis distinge odată între *trăirea* unei valori şi *preţuirea* ei. Normalizarea impusă contemplaţiei ar atrage un conflict insolvabil între trăirea şi preţuirea valorii.1 Dar spontaneitatea contemplaţiei trebuie menţinută cu orice preţ şi pentru alte motive. Plăcerea care o însoţeşte nu poate decât să slăbească îndată ce facem contemplaţia să ocolească prin conştiinţa intelectuală a normelor. În sfârşit, adevărata intenţie a operei nu se poate lumina decât în reacţiunea spontană a conştiinţei. Tot ce tulbură această spontaneitate face conştiinţa contemplatorului şovăitoare şi nesigură. În acelaşi fel se socoteşte că instinctul, prin spontaneitatea lui, ne călăuzeşte în acţiunile hotărâtoare ale vieţii mai bine decât pot face indicaţiile inteligenţei.

Atâtea obiecţii au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epocii noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cât despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decât o altă formă a constatării încheiate. „Trebuie să ştim mai întâi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie.”: Dar o normă care nu

este anticipativă nu mai este de fapt o normă. O normă *a posteriori* este o noţiune contradictorie. Norma nu poate fi decât anticipativă şi trebuie să rămână aşa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuşi actul de delimitare al obiectului ştiinţei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoaşterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă şi pe care urmează să le studiem. A le recunoaşte din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind şi celelalte ştiinţe, chiar ştiinţele naturale, de pildă zoologia, care, mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întâi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobândeşte în ştiinţele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă de realităţi în afară de preţuirea noastră şi care nu se înlănţuiesc în vederea unui scop, pe când tocmai acesta este cazul esteticii. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu şi ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ţinta către care se îndreaptă năzuinţa creatoare a artistului şi aceea pe care urmăreşte **s-**o realizeze contemplaţia adecuată a amatorului. Valoarea artistică este din ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop fără ca în acelaşi timp să nu**-**l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar şi logica şi morala se găsesc în situaţia de a debuta prin definiţia normalizatoare a obiectului lor, a adevărului şi a binelui. Lipsite de această concepţie călăuzitoare şi de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filosofice îşi pierd caracterul propriu şi autonomia lor, transformâ**ndu-**se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acţiunea de normalizare prin**tr-**o inducţie operată asupra faptelor, aşa cum o dorea Fechner. Căci dacă nu vom şti ce este frumosul mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora că se poate construi noţiunea generală a frumuseţii? Observaţia şi experimentarea în estetică trebuie totdeauna conduse de o anumită concepţie asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar ameninţa să rătăcească. Dar această concepţie călăuzitoare nu poate fi câştigată decât pe calea normalizării. **S-**ar părea totuşi că estetica ar găsi un material de fapte clasate şi recunoscute în istoria artelor, încât cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepţie conducătoare. În realitate, însă, istoria artelor este şi ca construită totdeauna în raport cu un gust al timpului, şi prin urmare cu anumite vederi normative în funcţiune. Astfel, goticul nu juca niciun rol în istoria artei înainte ca gustul romanic să-i fi impus. Barocul se bucură de o preţuire şi de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorită autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfârşeşte Renaşterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă viaţă a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renaşterea îl ţinuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut până când n-a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve şi preferinţa romanticilor. Nu numai, aşadar, că istoria artei nu dă esteticii un material de fapte clasate, prin selecţiune istorică, dar mai degrabă faptele pe care ea le reţine şi sistemul în care le introduce sunt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi de loc adevărat că artiştii ar resimţi ca o constrângere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic.

Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiştilor. Astfel norma unităţii îşi poate asuma modalitatea particulară a unităţii de timp, loc şi acţiune în drama clasică. Au existat poeţi dramatici în revoltă faţă de „cele trei unităţi”, dar nu faţă de orice prescripţie a unităţii. N-au existat niciodată artişti care să prefere incoerenţa sau arbitrarul. Departe de a-l oprima, acceptarea conştientă a normelor eliberează pe artist, pu**nându-**l de acord cu legea intimă a creaţiei în el. În acelaşi fel, norma morală nu constrânge pe om, ci îl eliberează. Numai consonanţa faptelor noastre cu norma morală conferă persoanei şi vieţii etice întreaga libertate către care ele pot aspira. Departe de a încovoia pe creator, aşa cum lucrul **s-**ar întâmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătuşează, întrucât îl pune de acord cu sine însuşi şi cu ceea ce este mai profund în intenţia lui artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări, şi anume, când, îndreptâ**ndu-**se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în acelaşi timp cunoştinţă de injoncţiunea care i se face şi din partea altor norme de acelaşi caracter. Din întâlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adânc şi statornic al creaţiei artistice. Dacă acum trecem la examinarea contemplaţiei, prezenţa normelor poate fi aci legitimată. Căci mai întâi nu este de loc adevărat că instrumentarea normativă a contemplaţiei înseamnă introducerea unui element eteronomic în actul de evaluaţie pe care ea îl conţine. A preţui arta în raport cu o indicaţie normativă înseamnă numai a face conştient motivul care determină în orice caz contemplaţia. Amatorul se bucură de o operă a artei

pentru un motiv pe care adeziunea la o normă nu face decât să-i împingă **într-**o lumină mai vie a conştiinţei. Nu este apoi adevărat că această intelectualizare a reacţiunii noastre în faţa artei compromite satisfacţia emotivă cu care ea se întovărăşeşte. Este doar ştiut că ideea este totdeauna un factor de dezvoltare şi adâncire în viaţa afectivă. Cine se bucură de o conştiinţă mai vie a motivelor se bucură în acelaşi timp mai deplin şi mai profund. De asemeni nu putem admite că reacţiunea cea mai spontană, aceea care nu ocoleşte prin conştiinţa nici unui lei de normă, este totdeauna şi cea mai adecuată. Un naiv cântec din copilărie, care răsună odată cu amintirea lui, poate să mă încânte din pricina zilelor fericite pe care le evocă şi, prin urmare, pentru un motiv esteticeşte inadecuat. Spontaneitatea nu implică adecuarea. Dimpotrivă, adecuarea poate fi mai degrabă obţinută pe calea intelectuală şi mai laborioasă a acordului cu o normă. Astfel, când bucuria încercată în faţa unei opere de artă se dovedeşte a decurge din izvoare extraestetice, acţiunea normativă poate interveni tocmai pentru a cere îndepărtarea acestor afecte şi menţinerea exclusivă a acelora care decurg din calitatea estetică a obiectului. Valoarea normelor în estetică se justifică deci şi din această perspectivă.

*

Dacă însă alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei, există specificări de ale lor, se cuvine a preciza feluritele clase şi tipuri normative. Normele *generale*, despre care a fost vorba în primul rând, pot fi numite şi *formale* întrucât nu se referă la detaliul material al creaţiei, ci la forma ei. Normele formale sunt acelea care se pot deduce din conceptul artei, aşa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparând arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs; că

pe când frumuseţea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare a unui aspect din elementul infinit al naturii; pe de altă parte, fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar şi a artistului care a creat-o, în timp ce evaluaţia frumuseţii naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noţiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voi cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însuşirea operei de artă ca produsul unei izolări, rezultă *norma unităţii*. Izolarea cea mai desăvârşită se obţine în adevăr prin constituirea obiectului **într-**o întocmire atât de unitară, încât principiul determinării lui se găseşte în el însuşi, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi retezate. Opera de artă este şi trebuie să fie un astfel de produs unitar. Unde avem haos, întâlnire întâmplătoare şi nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă.

Artă nu avem decât odată cu îmbinarea elementelor constitutive **într-**un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualităţi de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalităţii*. Opera de artă trebuie să conţină urma individualităţii creatoare care a produs-o. Ea trebuie să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o. Aşadar, opera de artă trebuie să fie nu numai un întreg unitar, dar şi o creaţie străbătută de curentul liric al unei personalităţi, aşa cum spunea odată esteticianul italian B. Croce3.

Aceste norme generale şi formale şi toate câte intră împreună cu ele în aceeaşi categorie se specifică **într-**o serie de norme pe care le vom numi *particulara sau materiale*, pentru că nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sunt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare? Mai întâi momentul istoric al

creaţiei, prin care normele generale devin *norme istorice*, lată, de pildă, cazul normelor funcţionând în poezia clasică, adaptate desigur la viaţa socială şi mediul istoric al vechiului regim francez. Cum era acest mediu istoric? De la cine emana şi cui se adresa această poezie? Societatea franceză din preajma lui Ludovic al XIV-lea, agentul istoric al poeziei clasice, alcătuia un cerc relativ restrâns în care domneau convenţii stricte. Tot ce intra în cercul de viaţă al acestei lumi era selectat după criterii severe, cum se întâmplă totdeauna în societăţile puţin numeroase. Societatea vechiului regim era o societate a codificării. Acest caracter revine şi în poezia clasică, aşa cum ea este dominată de numeroase norme particulare privind vocabularul, din care nu erau primiţi termeni prea speciali sau prea coloraţi, sau natura obiectelor, printre care cele în legătură cu miraculosul creştin erau cu totul interzise, sau felurile desfăşurării acţiunii pe scenă, printre care aşa-numitele „căi de faptu erau totdeauna excluse. Aceeaşi grijă selectivă şi aceeaşi supraveghere a atitudinii care caracterizează în mod general societatea vechiului regim funcţionează ca o normă şi în poezia ei. Norma generală a originalităţii artistului se specifică astfel în acord cu însuşirile particulare ale mediului căruia arta aceasta i se adresa. Poezia clasică devine ilustrativă nu numai pentru fiecare din lăuritorii ci în parte, dar şi pentru societatea care se exprimă prin ei. În acelaşi fel, norma generală a unităţii se specifică în teatrul clasic în norma istorică a celor trei unităţi, a cărei origine este aristoteliciană, dar care este adoptată acum de o societate pătrunsă de cultura clasică şi care găsea în ea satisfacţia năzuinţei ei către perfecţiunea linită. Când romantismul triumfător izbuteşte să înlocuiască toate aceste norme istorice ale clasicismului, nu se petrece şi o îndepărtare a oricăror norme. Mişcarea romantică înseamnă de fapt instaurarea unor noi norme istorice, în acord cu spiritul

societăţilor care se formează acum. Cine citeşte importantul document care este prefaţa dramei *Cromwell* de V. Hugo observă că şeful şcolii romantice franceze urmărea ca un scop deplin conştient acordarea noilor norme ale poeziei cu spiritul timpului. Necontenit este invocată noua situaţie spirituală a omului, pentru a extrage de aci îndrumări pentru poezia lui. „Iată deci o nouă religie şi o societate nouă, scrie V. Hugo. Pe această îndoită bază trebuie să vedem înălţâ**ndu-**se o nouă poezie”. Cu toată atitudinea sa revoluţionară, ceea ce atacă Hugo nu sunt deci normele generale şi permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi.

Dar mai există şi un alt factor care specializează normele generale ale artei, şi anume, structura sufletească a creatorului, prin care obţinem *norme tipologice*. Căci există mai multe tipuri de artişti. Sunt artişti orientaţi mai cu seamă către realizarea normei unităţii sau către aceea a normei originalităţii, artişti aparţinând tipului *plasticizator* sau *expresiv* (după clasificarea lui R.M**. –** Freienfels.) Fără îndoială că ambele norme amintite conduc creaţia artistului, dar dozajul lor poate varia. Sunt artişti preocupaţi mai mult de organizarea formală şi de rigoarea compoziţiei, alţii mai mult de expresia lirică a personalităţii lor. Structura sufletească a creatorului specifică astfel normele generale prin locul şi importanţa pe care o dă fiecăreia din ele în ansamblul lor. Când se întâmplă ca artiştii aparţinând acestor două tipuri felurite să se confrunte în interiorul aceleiaşi epoci, în sufletul fiecăruia din ei se poate trezi un sentiment de împotrivire, care nu se adresează însă normelor în genere, ci numai normelor care guvernează tipul artistic opus lor. Astfel, artiştii romantici la începutul veacului al XIX**-**lea, un Géricault, un Deveria, un Delacroix se opuneau de fapt numai sistemului normativ care călăuzea creaţia clasicizantă din şcoala lui Davicl sau Ingres.

Norme tipologice felurite se pot înfrunta de altfel nu numai în cuprinsul aceleiaşi epoci istorice, dar şi în interiorul aceluiaşi suflet de artist. Un exemplu ilustrativ avem în această privinţă în Gustave Flaubert, care era foarte conştient de dualitatea funciară a naturii lui. „Există în mine, literalmente vorbind, scrie el odată, doi oameni distincţi. Unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari zboruri de vulturi, de toate sonorităţile frazei şi de culmile ideii; un altul care sapă şi scormoneşte adevărul atât cât poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atât de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simţim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce11.4 Alternanţa între tipul romantic şi realist cu normele lor respective se poate urmări foarte bine în şirul operelor lui Flaubert. Dar imposibilitatea de a le uni **într-**un tip superior şi de a le subordona unei norme care să permită fuziunea lor a creat în sufletul lui Flaubert una din cele mai interesante probleme de conştiinţă în viaţa artiştilor moderni. Sunt fireşte destul de numeroşi artiştii la care apartenenţa la un anumit tip artistic să fie desăvârşit de clară şi spontană. Întâlnim însă şi naturi complexe, pentru care lămurirea tipului propriu şi a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiştii cei mai preţioşi, mai bogaţi interior, străbătuţi de o multiplicitate de tendinţe care se opune sistematizării lor uşoare, sunt şi acei care nimeresc mai greu norma lor profundă. Dimpotrivă, facilitatea în creaţie, răspunzând uşurinţei artistului de a citi în sine şi de a se adapta legii sale evidente este adeseori semnul unei relative sărăcii lăuntrice.

Existenţa normelor istorice şi tipologice pune o mulţime de probleme, după cum ele se pot găsi în armonie sau în conflict. Căci există fără îndoială artişti născuţi parcă să exprime timpul lor. Structura lor sufletească este

bine adaptată condiţiunilor timpului.

Norma istorică este bine acordată în ei cu norma lor tipologică. Acesta este cazul „artiştilor reprezentativi”. Dar există şi artişti care prin structura lor se opun mediului lor, provocând o divergenţă între norma istorică a epocii şi propria lor normă tipologică. Este cazul marilor artişti rămaşi „necunoscuţi” sau al artiştilor „precursori”. Soarta operei lor nu se poate modifica, şi dreptatea pe care ei o merită nu le poate veni decât atunci când mişcarea vieţii istorice va aduce coincidenţa normei istorice cu norma tipologică, a gustului timpului cu geniul lor. Istoria artelor este plină de nedreptăţi, de uitări nejustificate, de reparaţii târzii, care îşi au deopotrivă originea în această dialectică specială a raportului dintre normele istorice şi tipologice.

În sfârşit, normele se diversifică şi după judecăţile de valoare pe care le condiţionează. Căci judecăţile despre artă cuprind în ele o raţionalitate profundă, deşi uneori învăluită. Impresia artistică este până la un punct o dată nemijlocită a sufletului, o eflorescenţă spontană. Este imposibil însă să încercăm a dezvolta impresia în judecată, fără ca în acelaşi timp să nu punem în mişcare un sistem de idei, al cărui termen iniţial este totdeauna o afirmaţie normativă. împrejurarea devine sensibilă în acele discuţii asupra operelor, care mai totdeauna se transformă în controverse de principii. Dar printre judecăţile prilejuite de operele artei, despre care nu ne vom putea ocupa mai de aproape decât atunci când vom studia factorii raţionali care intră în compunerea receptării artei, putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecţiunea operei sau locul ei în ierarhia valorilor artistice. Perfecţiunea unei opere de artă se confundă până la un punct cu existenţa ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. Evident, operele artistice nu sunt totdeauna egale cu ele însele în toată întinderea şi dezvoltarea lor. După cum **s-**a observat uneori, creaţia

artistică are adesea un caracter fragmentar, sau se compune din mici unităţi estetice discontinue, între care legătura este făcută din**tr-**un material mort. Mai ales în opere de mare întindere, observă Schopenhauer, „inteligenţa, îndemânarea tehnică şi rutina convenţională sunt chemate a împlini lacunele concepţiei geniale şi ale inspiraţiei, o mulţime de amănunte accesorii, dar necesare, venind să lege între ele, ca prin**tr-**un ciment, singurele părţi cu adevărat valabile”.5

Dar în aceste momente caduce, opera încetează să fie nu numai perfectă, dar şi artistică. Iată de ce nu putem primi distincţia pe care o face E. Utitz între *existenţa* şi *valoarea* artei: „Kunstsein11 şi „Kunstwert11.6 Aceste două noţiuni coincid pentru noi în toată întinderea lor. Îndată însă ce două sau mai multe opere sunt recunoscute artistice şi ca atare desăvârşite, apare întrebarea relativă la poziţia lor reciprocă **într-**un sistem ierarhic al valorilor. O poezie de Ileine şi o dramă de Racine, un lied de Schubert şi o simfonie de Mahler pot fi considerate deopotrivă ca perfecte, deşi valoarea lor rămâne inegală. Lidul lui Schubert manifestă aderenţe mai superficiale cu conştiinţa noastră; simfonia lui Mahler ne angajează mai amplu, ne răscoleşte mai profund. Despre operele artei putem pronunţa astfel nu numai judecăţi de perfecţiune, dar şi judecăţi de ierarhizare. Normele care autorizează aceste judecăţi se despică şi ele în aceste două tipuri noi.

Este interesant de urmărit în cele două mari sisteme normative pe care Taine şi Volkelt le-au dăruit literaturii moderne cum normele preconizate autorizează judecăţi de perfecţiune sau judecăţi de ierarhizare. Astfel, dintre cele trei norme pe care le formulează Taine în *Philosophie de / art*, aşa-numita „importanţă11 şi „binefacere a caracterului11 sunt norme ale ierarhizării, pe când „convergenţa efectelor11 este o normă a perfecţiunii. O operă care nu se conformează normei convergenţei

efectelor, care este disparată, haotică sau incoherentă, încetează de a mai fi artistică. În lumina normei convergenţei, operele sunt artistice sau caduce, adică realizate artistic sau ratate. În raport cu primele norme însă, operele de artă pot manifesta un caracter omenesc de o generalitate mai mică sau mai mare şi pot fi mai mult sau mai puţin binefăcătoare. O dramă sau un roman care face să evolueze un caracter omenesc specializat în timp şi în spaţiu şi de o valoare etică negativă sau de o mică însemnătate are, pentru Taine, un preţ mai restrâns decât una care înfăţişează feluri omeneşti foarte generale şi valori etice preţioase. Normele gradului de importanţă şi binefacere al caracterului aparţin deci clasei ierarhizării. Judecând după aceste criterii, observă Taine că unele lucrări ca *Don Quijote*, *Robinson Cntsoe* sau *Candide*, în care omul trăieşte prin însuşirile lui permanente, apar mai preţioase decât *Le Gr and Cyrus* sau *Clelie* ale d-rei de Scudery, lucrări în gustul preţios al veacului al XVII-lea şi reprezentative pentru societatea acelui timp. De asemeni, înalta valoare a unor opere ca acelea ale lui Michelangelo stă în energia şi „sublimitatea voinţei” pe care ele le exprimă, după cum preţul picturilor lui Rafael provine din „dulceaţa şi pacea nemuritoare a sufletului său”. Distincţia noastră se verifică dacă examinăm şi cele patru prescripţii cuprinse în *Sistemul de estetică* al lui Volkelt, printre care „unitatea conţinutului cu forma”, „coborârea sentimentului de realitate” şi „unitatea organică” sunt norme ale perfecţiunii, pe când „conţinutul omenesc important”, amintind de aproape primele două norme ale lui Taine, este o normă a ierarhizării. Căci o operă poate avea o importanţă umană de grade felurite, dar trebuie în toate cazurile să manifeste unitate internă, adaptarea formei la conţinut şi idealitate în sentimentele pe care le inspiră.

Un cuvânt trebuie adăugat şi despre conexitatea normelor perfecţiunii şi ale ierarhizării cu acelea stabilite

mai înainte. Este în adevăr sigur că atât normele perfecţiunii, cât şi cele ale ierarhizării, pot decurge atât din natura generală a artei, cât şi din tendinţele particulare ale culturii artistice contemporane. Criticii dogmatici sancţionează meritul unei opere şi îi acordă un loc în sistemul ierarhic al valorilor, conducâ**ndu-**se după criterii presupuse că derivă din firea permanentă a artei. Într-acestea este probabil că gustul timpului, moda sau firea judecătorului se substituie adeseori criteriilor permanente, preţuind după puncte de vedere mai speciale. Normele perfecţiunii şi ierarhizării pot fi astfel generale, istorice sau tipologice. Nu este riscată afirmaţia că lumea normelor alcătuieşte un ansamblu coerent de coordonate, prin care putem introduce o anumită ordine raţională şi sistematică în viaţa noastră artistică. Nimeni nu judecă la întâmplare şi nu admiră fără plan. Chiar atunci când conduita cuiva nu este călăuzită sistematic, presiunea mediului şi afinităţile personale dispun sub varietatea experienţelor artistice, sub hazardul lecturilor şi al contemplaţiilor, direcţiile precise ale unui plan raţional.

Partea a II-a Valoarea estetică

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Recunoscând în frumosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este în adevăr o valoare, *valoarea* estetică. Dar valoarea estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândesc în sfera valorii respective. Acelaşi obiect poate fi introdus prin**tr-**un act de gândire în sfera altor valori, caracterul lui schimbâ**ndu-**se în consecinţă. Astfel, chiar un obiect care pentru artist sau amator trece drept o operă de artă, adică drept un bun estetic, poate fi gândit de un negustor de artă ca o marfă, el poate fi subordonat valorii economice, şi în cazul acesta se transformă **într-**un bun economic. De asemeni obiectul care pentru unii din noi trece drept artă poate fi înţeles când ca un mijloc de educaţie morală, când ca un instrument de propagandă în serviciul unor idei politice, când ca un obiect de devoţiune, aşa cum fac negrii africani pentru fetişele lor sculptate în lemn, şi în toate aceste împrejurări acelaşi obiect este introdus pe rând în sfera valorii morale, politice sau religioase şi se transformă pentru noi în bunuri aparţinând uneia sau alteia din aceste categorii. Valoare estetică recunoaştem unui obiect numai atunci când îl considerăm, după cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări, drept o realitate unitară şi izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică, astfel întocmită încât se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs**-**o.

Dacă însă acelaşi obiect poate fi reflectat în raport cu oricare dintre valori, este tot atât de adevărat a spune că înseşi acele obiecte care, după deprinderea comună, sunt considerate că aparţin sferei unor valori eterogene pot fi în anumite împrejurări gândite în sfera estetică şi

considerate ca opere de artă. Fetişul este pentru negru un bun religios, pentru noi este o operă de artă. Un element artistic recunoaştem apoi şi în unele opere ale ştiinţei, dacă luăm seama la felul în care se compun, se unifică şi se gradează raţionamentele care

Ic constituie. Aceleiaşi împrejurări i se datorează şi faptul că uncie din aspectele frumuseţii naturale, care în mod general sunt atât de deosebite de frumuseţea artistică, pot fi anumite condiţii reflectate ca nişte bunuri din această din urmă categorie. Dar despre aceasta **ne-**am ocupat **într-**un capitol anterior. Din toate aceste observaţii rezultă o concluzie care trebuie să ne oprească a confunda între bunuri şi valori. Bunurile sunt obiecte, date ale experienţei concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesităţi ale persoanei fizice sau morale. Valorile sunt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenţei se transformă în bunuri. Epistemologia mai veche cunoştea numai categorii ca forme ale conştiinţei, prin care impresiile confuze primite de la realitate se organizează şi devin date ale experienţei existenţiale. Dar alături de acestea există bunurile. Cum apar acestea ca fapte de conştiinţă? Prin intervenţia unei alte clase de categorii decât acelea despre care vorbise Aristoteles şi Kant, şi anume prin categoria valorilor. Un peisaj de Corot poate să nu devină niciodată un bun artistic pentru negrul african, deoarece percepţia bucăţii de pânză vopsită poate să nu fie nicicând subsumată de el în acea categoric care se numeşte valoarea estetică. Numai prin această subsumare, obiectul inexpresiv mai înainte poate deveni operă de artă, după cum poate deveni avuţie economică, faptă morală sau simbol religios, în acord cu felul valorii în sfera căreia este reprezentat. Considerate ca nişte categorii, se cuvine a recunoaşte valorilor o pură existenţă ideală.

Pentru caracterizarea mai departe a valorii estetice,

este necesar a distinge între valori şi bunuri-mijloace şi scopuri. Există în adevăr bunuri pe care le resimt ca atare numai pentru că mă ajută să obţin bunuri mai înalte decât ele, care le depăşesc. Astfel de bunuri-mijloace sunt de pildă banii, pe care nu doresc să-i câştig decât pentru a mă întreţine şi pentru a-mi îmbogăţi conţinutul vieţii, sporind cantitatea ei de plăcere, de confort şi de libertate. Valoarea economică prin care banii devin bunuri este o valoare-mijloc. Tot astfel valoarea politică. Acela care doreşte să obţină puterea politică o înţelege ca un mijloc în vederea realizării anumitor scopuri sociale, religioase etc. Politica nu poate fi niciodată un scop în sine. Dar alături de valorilemijloace există valorile-scopuri, acelea care prilejuiesc nişte bunuri care nu sunt râvnite pentru a fi depăşite, ci pentru ele însele. În rândul acestora stă adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral şi sfinţenia religioasă. Analiza a distins printre valorile-seopuri unele *relative* şi altele *absolute*. Valorile-seopuri relative suni acelea care dau naştere unor bunuri preţioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viaţă. Aşa-numitele morale-sociale sunt fără îndoială sisteme de valori-scopuri, dar valabilitatea lor se restrânge la anumite tipuri ale societăţii omeneşti. Aşa, de pildă, morala cavalerească şi burgheză, antică şi creştină etc. Dimpotrivă, valorile-scopuri absolute sunt sustrase mişcării şi varietăţii istorici şi societăţii. În rândul acestora stă „binele suprem” al filosofilor antici, imperativul kantian sau ideea de Dumnezeu1. În ce priveşte valoarea estetică, deşi bunurile pe care le determinăm par a fi supuse mobilităţii şi felurimii istorice, caracterul acesta, după cum vom avea prilejul **s**-o arătăm mai târziu, decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămâne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spaţiul şi locul în care au apărut pot fi încă înţelese de noi ca opere de artă şi

preţuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularităţile conţinutului lor, de pildă prin tendinţele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conştiinţa noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar ea poate fi înţeleasă şi resimţită şi de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

Caracterizând valoarea estetică drept un scop absolut, este indispensabil de a respinge acea încercare produsă uneori de logica modernă, de a şterge deosebirea dintre mijloace şi scopuri, prin relevarea pretinsei facultăţi a unora din ele de a-şi asuma caracterul celorlalte. Astfel, despre ban, ca un bun economic, **s-**a observat că este un mijloc, nu însă şi în mâinile avarului, care îl preţuieşte pentru el însuşi. Tot astfel, obiectele de utilitate devin scopuri pentru inofensiva manie a colecţionarului. Pe de altă parte, bunurile şi prin urmare valorile-seopuri par a se putea transforma şi ele în mijloace. Religia poate deveni un instrument de guvernare pentru omul politic. Adevărul este un mijloc pentru stăpânirea economică a naturii, baza unei aplicaţii tehnice. Arta, o unealtă în mâna pedagogului şi moralistului. Este cu neputinţă totuşi ca mijloacele să se transforme în scopuri şi dimpotrivă, fără ca valorile şi bunurile respective să nu evolueze către un alt tip. Căci religia folosită ca un mijloc de guvernare încetează de a mai fi un bun sacru şi devine de fapt unul politic. Adevărul căutat numai pentru aplicaţiile lui aparţine bunurilor economice. Arta educatoare şi moralizatoare trece în rândul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu2.

Valoarea estetică, aşadar, este şi nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieţii. O operă de artă opreşte clipa în loc. Ea este totdeauna preţuită în ea însăşi, şi nu în vederea unei valori noi, care ar depăşi-03. Dar printre valorile-seopuri care dau naştere bunurilorscopuri, există două clase, după cum acţiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată şi laborioasă sau nemijlocită şi spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă ştiinţifică, o faptă omenească sau o acţiune religioasă sunt susceptibile de discuţii, au nevoie de comentarii şi interpretări. Adevărul nu străluceşte dintr-odată în opera savantului. Binele şi sacrul sunt problematice. Sunt necesare acte de mediaţiune ale spiritului pentru a găsi adevărul unei teorii, binele şi sfinţenia unor acţiuni. Raportarea unor obiecte la valorile care le constituie ca bunuri este obţinută, în toate aceste împrejurări, prin acte mijlocitoare ale spiritului. **S-**ar spijne că aci valoarea nu este deplin întrupată în bun; ci bunul este numai o temelie pe care ne putem înălţa către valoare. Valorile se găsesc aci **într-**un raport de transcendenţă faţă de bunuri. Altfel ni se înfăţişează însă raportul în care se găseşte valoarea faţă de bun, în cazul valorii şi bunului estetic. Aci valoarea se găseşte topită în bun, valoarea şi bunul fac una şi aceeaşi fiinţă; raportul dintre ele este de imanenţă. Ele sunt fuzionate laolaltă în aşa fel, încât luând cunoştinţă de o operă de artă sau de un aspect al frumuseţii naturale, valoarea lor ni se trădează imediat, cu spontaneitate, fără vreo cercetare iscusită a minţii. Frumuseţea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, al unui moment de facilitate. Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă o consideră de fapt ca un bun teoretic sau moral. Aşa, de pildă, în dezbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăţiei sau inocenţei lui Shylock. Valoarea

estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuţii. Ea luminează dintr-odată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai târziu.

sentimente estetice care se desfăşoară în timp şi pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decât în cadrul amintitei impresii spontane şi nu fac altceva decât să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

Acest îndoit raport posibil între valori şi bunuri este plin de consecinţe. Bunurile teoretice, morale şi religioase aderând dinafară la valorile lor, nefăcând acelaşi corp cu ele, sunt înlocuibile, fungibile. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe chipuri. Rigaud dă o nouă expunere rezumativă a *Cursului de filosofie pozitivă* a lui Auguste Comte. Colin face acelaşi lucru pentru filosofia lui Herbert Spencer. Faptele morale sunt şi ele fungibile. Forma acţiunilor noastre morale este indiferentă. Valoarea unei fapte morale se completează dincolo de realitatea ei concretă, **într-**o regiune abstractă a sensurilor. Fungibilitatea acţiunilor morale merge uneori atât de departe, încât un adept al „vendettei” socoteşte că-şi poate lua răzbunarea asupra unei persoane înrudite cu aceea ce i-a adus ofensa. De asemeni, sacrificiul ţapului ispăşitor oferă zeului o victimă echivalentă cu aceea pe care el o pretindea mai înainte. Dar aceste substituiri de bunuri n-ar fi posibile dacă valoarea la care participă n-ar fi detaşată de ele. Pentru că valoarea este liberă şi transcendentă, bunul care o reprezintă este indiferent şi capabil de a fi înlocuit. Aceloraşi valori morale le poţi subsuma fapte felurite, devenite din această pricină bunuri fungibile. Nu tot aşa însă pentru valorile care se găsesc în raport de imanenţă cu bunurile lor. Aci ne întâmpină un caracter de unicitate absolută. O operă de artă nu poate fi înlocuită. Replica unui tablou este de fapt un tablou nou. Un concert trăieşte o existenţă deosebită cu fiecare execuţie a lui.

Statuia colosală a lui David de Michelangelo este deosebită în cele două întrupări ale ei, de marmoră în faţa Palatului Signoriei din Florenţa şi de bronz lângă San-Miniato. Întruparea **într-**un material felurit creează alte valori plastice. Chiar în cazul unor replici identice ca execuţie şi material, ceea ce **s-**a repetat a fost actul tehnic al întreruperii, nu actul artistic al creaţiei, care **s-**a produs o singură dată şi a dat naştere unei opere de artă. Din acest fel al operei de artă rezultă imposibilitatea de a o propune ca model şi a fi limitată. În timp ce există modele morale şi religioase sau opere de ştiinţă dătătoare de măsură, arta nu învaţă pe nimeni nimic şi nu alcătuieşte niciodată o pildă care poate fi urmată. Desigur, în sufletul artistului opera este obiectul unei atitudini finaliste; căile pe care ajunge la ea îi rămân însă strict personale. Experienţa artiştilor mai vechi nu poate folosi urmaşilor şi operele lor nu se pot transforma în modele decât prin procedeele tehnice pe care le manifestă. Un artist ne poate învăţa cum trebuie să alegi şi să foloseşti materialul, dar niciodată cum ar putea fi refăcută opera sa. împrejurarea aceasta nu se găseşte nicidecum în contrazicere cu ceea ce am spus mai sus despre realitatea şi valoarea normelor. Căci numai normele pot fi prescrise, nu şi operele particulare ca model; legea, nu exemplul. Moralistul poate recomanda virtutea lui Mucius Scaevola tocmai pentru că sensul ei depăşeşte fapta concretă care îl realizează; în timp ce esteticianul se opreşte a propune modelul artei lui Rembrandt. Prescripţiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ.

Pentru o mai completă caracterizare a valorii estetice trebuie cercetat şi locul ei între celelalte două mari clase de valori, stabilite de logică: valorile *reale*, adică valori la care aderă lucruri, şi valorile *personale*, la care aderă persoane. După toate cele spuse până acum, **s-**ar părea că valoarea estetică este o valoare reală. În adevăr numim

frumoase îndeobşte lucruri: tablouri, statui, construcţii etc. Nu puţini sunt de altminteri esteticienii care situează valoarea estetică printre valorile reale. Dar această constatare este plină de dificultăţi. Căci mai întâi nu numai despre unele lucruri putem spune că participă la valoarea estetică, dar şi despre unele acţiuni, cum sunt de pildă dansul, jocul unui actor sau cântul unui virtuos. În afară de aceasta, lucrurile ne apar frumoase tocmai întrucât sunt operele unui artist, în operă preţuim pe creatorul ei. Valoarea estetică ar putea fi deci cel mult o valoare personală străbătând prin**tr-**o valoare reală. Dar nici la această concluzie nu ne putem opri. Valoarea lucrurilor şi a fiinţelor poate face parte din rândul valorilor existenţei, adică din rândul acelor valori date nemijlocit în experienţa noastră. După cum se poate recunoaşte însă cu limpezime, valoarea estetică nu aparţine existenţei, ci culturii. Încă de la începutul acestor pagini, am arătat că frumosul artistic, adică acea calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice, este produsul unei intervenţii umane. Această intervenţie constă în coordonarea mai multor elemente înăuntrul unei unităţi organice, încât din acest punct de vedere valoarea estetică poate fi înţeleasă, împreună cu Miinsterberg, ca o valoare a unităţii.4 Lucrurile nu se prezintă niciodată de la ele însele în unităţi, în ansambluri armonioase. Unitatea este totdeauna un produs al omului, un plus adăugat lucrurilor de forţa lui creatoare. Dar împotriva rânduirii estetice în sfera valorilor reale şi existenţiale se mai opune şi faptul că niciodată ea nu este atribuită lucrurilor, ci numai fenomenului lor, chipului în care ele apar conştiinţei noastre. Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile şi nici acţiunile, ca nişte date ale experienţei practice, ci aparenţa lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realităţi ideale corelaţionate cu conştiinţa

şi cărora nu le-am mai putea presupune nicio existenţă, îndată ce scânteia conştiinţei **s-**ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenţia valorii estetice, nu sunt aşadar nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinţei. Prin toate aceste însuşiri valoarea estetică dobândeşte o fizionomie mai precisă. Cu referinţă la ea, putem aborda acum cu mai multă siguranţă lumea estetică, adică a operelor de artă, nu însă mai înainte de a atinge alte câteva probleme.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină aşa-numita atitudine estetică în faţa lumii şi a vieţii. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămânând **într-**acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesând chiar o anumită ostilitate faţă de ele. Stăpâneşte un punct de vedere estetist acela care în faţa unei opere ştiinţifice, în loc să se intereseze de substanţa cercetării, de justeţea sau profunzimea adevărurilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieţii nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conţine, ci pitorescul lor, forţa plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat **într-**o anumită împrejurare concretă. Din**tr-**un punct de vedere estetist se aşază acela care, din complexul de valori al religiei, reţine şi preţuieşte numai frumuseţea ceremoniilor şi a cadrului în care ele se desfăşoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preţ adevărat pentru estet. „Lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic”, spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea de altfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrăţişare a lumii. Lupta

unui Flaubert cu formele burgheze ale societăţii timpului său, fanatismul său estetic provenea poate din**tr-**o antipatie radicală faţă de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieţii sociale. „Nimic din ce se întâmplă cu adevărat n-are o importanţă cât de mică”, scria odată Oscar Wilde. Şi altă dată: „Mulţi oameni acţionează bine, dar foarte puţini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu şi în acelaşi timp mai frumos” 1. Neatenţia pentru realitate, substanţa în care se plăsmuieşte fapta morală şi preţuirea cu mult superioară a expresiei faţă de acţiune, iată manifestările unei atitudini estetice a spiritului. Această aţintire asupra singurelor momente ale realităţii care pot fi răsfrânte ca valori estetice îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar şi la negaţia şi înfrângerea lor. „Ce frumos lucru este o crimă frumoasă”, exclama odată foiletonistul francez J.J. Weiss, dând astfel expresie unei parţialităţi care poate jigni.2 O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecuată decât pe aceea morală, şi persoana care se înşală asupra acestei împrejurări crezând că poate substitui esteticul moralului dovedeşte o supărătoare mutilare a integrităţii omeniei în ea. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuţie faţă de situaţiile vieţii. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoţeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuţită pentru frumos. În această constelaţie spirituală, înseşi valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuieşte preţul suveran al artei şi frumosului este situaţia lor **într-**o lume care nu este în întregime artistică şi frumoasă şi în care ele sunt chemate să ne odihnească şi să ne regenereze din încordările vieţii practice şi din ostenelile

şi luptele adevărului şi binelui. Numai alternanţa şi contrastul lor cu alte bunuri le conferă preţul lor suprem. Niciunul din aceste neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziţia ei nu nesocoteşte şi nu se închide celorlalte valori şi bunuri, ci numai le interpretează cu optica şi clin perspectiva ei. De aceea, pe când estetul ocupă un loc excentric în viaţă, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenţei sale şi o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de o mare importanţă sistematică ne apare însă în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realităţii, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului etc., pe care o veştejim în estetism? Cum este cu putinţă cu alte cuvinte de a răsfrânge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase şi în acelaşi timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea atitudinii care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că feluritele valori nu reacţionează unele lângă altele şi separat, ci **într-**o conexitate făcută cu putinţă prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre *Formele vieţii*, o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios etc. Oricare ar fi structura unei individualităţi, ea nu-i răpeşte posibilitatea de a răsfrânge aspectele realului şi în raport cu alte valori decât aceea care domină complexiunea sa. Prin aprofundarea specificităţii structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupâ**ndu-**se armonios în perspectiva valorii centrale şi dominante. Iată, de pildă, cazul structurii şi atitudinii teoretice, singura pe care o filosofie

mai veche o crede capabilă să organizeze realitatea3. Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relaţii generale de dependenţă. Câtă vreme teoreticul nu izbuteşte să transforme poziţia sa **într-**o perspectivă generală, el nu poate resimţi decât ostilitate pentru celelalte valori şi pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi antieconomic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecţie de utilităţi, teoretic îi va opune un dispreţ invincibil. Grecii, primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de *banausi*, expresie a repulsiunii pe care o simţeau în această împrejurare. Teoreticul poate fi apoi şi antiestetic. În adevăr, înclinaţia de a vedea în lume o expresie a sufletului este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalităţii omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios priveşte fiecare eveniment al lumii în raport cu înţelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezeşte niciun răsunet în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decât o formă întrecută a conştiinţei ştiinţifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenţie posibilă, de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează şi de dominaţie asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar cu toată această intransigenţă a situaţiei teoretice în viaţă, nu este de loc exclusă înmlădierea şi dezvoltarea ei mai departe, până a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este, de pildă, atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărurilor ştiinţifice? Folosirea ştiinţei în scopul prevederii şi stăpânirii realităţii, nu numai a naturii, dar şi a societăţii, nu dezvoltă aptitudinea ştiinţifică **într-**un sens politic? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a

obţine o explicaţie a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a ştiinţei până la punctul de vedere al religiei? Dacă, aşadar, adâncind poziţia sa specifică, omul de ştiinţă poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă şi pentru acela care adoptă atitudinea estetică?

Desigur, pentru a fructifica atitudinea estetică şi a 6 face atât de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies în cale. Am văzut, de pildă, şi mai sus că lumea adevărurilor este a meditaţiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe când frumuseţea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spus că, pe când atitudinea teoretică cucereşte, aceea estetică primeşte un dar. Ostenelile sunt ale cercetării; contemplaţia se bucură de repaus. Nu cumva atunci deprinderile sufleteşti pe care le pune în joc perspectiva estetică asupra lumii rămân inferioare sarcinii de a cunoaşte? în afară de aceasta, atitudinea estetică aspiră spre totalitate. În lumina ei aspectele realului se rotunjesc în unităţi de sine stătătoare. Pentru ştiinţă lumea se înfăţişează însă în fragmente. Sunt oameni de ştiinţă de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuţite, care nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se recompună din investigaţiile lor. Numai omul de ştiinţă poate fi un specialist, nu şi artistul. Nu sunt aci tot atâtea divergenţe care pot lăsa fără speranţă încercarea de a asocia atitudinea estetică şi ştiinţa?

Binele este şi el obiectul unei aspiraţii şi, din acest punct de vedere, se opune frumosului. Dar pe când adevărul este totdeauna o ţintă, binele rămâne o cale, încordarea eroică de a atinge ţinta. Când Lessing arăta că preţuieşte mai mult drumul către adevăr, sforţarea de a-l atinge, decât adevărul însuşi, accentul preţuirii sale cădea de fapt pe valoarea etică, pe care adevărul se sprijină. Este evident că adevărul nu devine posibil fără actul de voinţă morală al cercetătorului care îl urmăreşte. În momentul

însă în care adevărul este găsit, el este resimţit ca o valoare autonomă şi separată de valoarea care I-a făcut cu putinţă. În acelaşi fel, frumuseţea artistică se dezvoltă şi ca pe trunchiul moralităţii artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenţei şi capacităţii sale de a se sacrifica. Trebuie citită biografia unui Michelangelo sau Beethoven pentru a vedea care este întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de primul ordin. Cine crede despre creaţia artistului că poate să se înalţe în frivolitate se gândeşte desigur la opere de mică adâncime, pentru care au fost necesare numai scăpărarea fantaziei şi abilităţile talentului, nu acea concentrare a întregii personalităţi pe care o percepem în realizările mai de seamă. Oricare ar fi însă baza ei umană, în clipa în care valoarea estetică este realizată, că se distinge de toate valorile morale care au precedat-o. Toate formele binelui se dezvoltă în atmosfera luptei, pe când frumuseţea artistică şi contemplaţia prin care ne-o apropiem trăiesc în atmosfera seninătăţii scutite de luptă şi de osteneli. Cum vom putea deci atinge valoarea morală din unghiul esteticului?

Contraste sunt desigur şi între estetic şi religios. Am arătat că valoarea estetică există **într-**o aderenţă atât de strânsă cu obiectele concrete care îşi primesc semnificaţia de la ea, încât raportul lor poate fi caracterizat prin termenul de imanenţă. „Frumosul este splendoarea realului”, sună o veche formulă. Solidaritatea lui cu realitatea este aceea a atributului faţă de substanţă. După cum nu putem deosebi substanţa de formele ci atributive, tot astfel nu e cu putinţă de a înregistra frumuseţea despărţită de realitatea care o susţine. Valorile de frumuseţe sunt fixate în straturile superficiale ale realităţii concrete şi sunt date în chip nemijlocit odată cu ele, astfel că este imposibil a le depăşi fără a nu pierde din vedere ceea ce este frumos în lume. Ceea ce este sacru, divinul, se

situează însă în alte regiuni ale realului; el întrece în tot cazul realitatea superficială din**tr-**o înălţime inaccesibilă, pe care o răsfrângem cu sentimentul unei dependenţe şi al unei umilinţe nesfârşite. „Acum am început a grăi către Domnul şi eu sunt pământ şi cenuşă”, vorbeşte Avraam (*Facerea*, 18, 27). Divinul este pentru R. Otto, care aminteşte acest cuvânt, obiectul luminos, acela care provoacă în conştiinţă sentimentul stării de creatură, adică al neantului propriu în faţa a ceea ce depăşeşte infinit orice formă a creaţiei.4 Valoarea estetică se transmite ca simplă valoare realităţii care o susţine, pe când valoarea religioasă cere pentru a se realiza actul de negaţie a oricărei valori a realităţii create. Am putea spune că pe când fiinţa orientată estetic trăieşte în atmosfera încrederii şi prieteniei pentru concret, omul religios începe drumul ascensiunii sale către divin prin sacrificiul subiectiv al lumii. Trebuie să mori pentru lume sau trebuie să faci ca lumea să moară în tine, pentru a regăsi căile divinului. împrejurarea că termenul *contemplaţie* este aplicat deopotrivă stării estetice şi mistice, explicabilă istoriceşte prin identitatea originilor platoniciene şi neoplatoniciene ale esteticii moderne şi misticii creştine, nu ne poate ascunde varietatea pe care acest termen o denumeşte. Căci pe când contemplaţia estetică este un act de afirmare a valorii concretului, contemplaţia mistică este unul de tăgăduire a ei. Un contrast mai puternic ca acela dintre estetic şi religios pare deci a nu putea fi gândit.

Dar deşi atâtea deosebiri apar odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine şi sacru, ele nu[2] sunt ireductibile, şi posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Aşa, pentru a reveni asupra raportului dintre teoretic şi estetic, trebuie spus că acesta din urmă poate lucra ca o normă regulativă tocmai în domeniul teoreticului. Cercetarea se prezintă în adevăr rareori pură

2 nu lipseşte în ediţia a III-a. Corectat după ediţia I (n. ed.).

şi numai în puţine împrejurări izbuteşte ca să se subordoneze singurelor finalităţi ale cunoaşterii. Filosofia ne înfăţişează de cele mai multe ori nu numai cum este lumea, dar şi cum trebuie să fie. Jules de Gaultier a numit *mesianică* forma aceasta bastardă, dar foarte frecventă a filosofării, în care cunoaşterea se împleteşte cu voinţa, ştiinţa cu morala, adevărul eu o anumită idee a binelui. „Filosofia oficială, scrie J. de Gaultier, este aceea care face să creadă pe oameni că lucrurile se întâmplă altfel decât **s-**ar cuveni, inculcâ**ndu-**le în acelaşi timp opinia măgulitoare că le revine a reforma realitatea rău construită. Filosofii din această categorie, singurii care au avut de-a lungul veacurilor ascultarea mulţimilor şi asentimentul colectivităţilor, pentru că **s-**au priceput să măgulească vanitatea oamenilor şi chiar dorinţa lor de fericire, nu fac decât să reconstruiască sub aparenţe dialectice tema mesianismului religios, acela căruia legenda biblică i-a dat pentru credinţa naivă afabulaţia cea mai tipică”.5 Cum este însă cu putinţă a disocia gândirea teoretică din complexul mesianic, pentru a o restitui singurelor scopuri ale cunoaşterii? Apropii**nd-**o de tipul estetic al spiritului, răspunde Gaultier, de contemplaţia pură, înlocuind cu alte cuvinte mesianismul cu o filosofie *spectaculară*. Atitudinea contemplaţiei estetice, cu tot ce implică ea ca dăruire a noastră către simplele aparenţe ale lumii, poate deci secunda scopurile de cunoaştere ale spiritului, ajutâ**ndu-**l să se elibereze din atingerile şi contaminările moralei. Filosofia ca activitate teoretică a spiritului va fi spectaculară sau nu va mai exista de loc. „A cunoaşte cum se petrec lucrurile, în loc de a se compune intriga şi deznodământul lor, iată în ce constă activitatea propriu-zis filosofică”, serie Gaultier. În dialectica spiritului, esteticul apare deci ca un adjuvant al teoreticului.

Nu numai de altfel în această împrejurare. Căci dacă, precum am văzut, cunoaşterea manifestă tendinţa de a

rămâne la fragment şi în specialitate, cine o va ajuta să iasă din acest impas, **sprijinind-**o spre ţinta unei îmbrăţişări mai largi a realităţii? Intuiţiile totalizatoare ale artei au oferit adeseori ştiinţei anticipaţiile necesare pentru ca cercetările ei să nu rătăcească fără scop. Chiar un reprezentant al celui mai riguros spirit ştiinţific, cum a fost H. v. Helmholz, a trebuit odată să recunoască artei această însuşire. Intuiţia artistică, cu facultatea ei de a surprinde tipicul în individual, este pentru Helmholz o putere care anticipează însumările laborioase şi generalizările treptate ale ştiinţei. Gândirea intuitivă, *clas anschaiiliehe Denken*. despre care vorbea Goethe, nu este altceva*. Orice cercetare ştiinţifică, orice observaţie, orice experiment se produc apoi în cadrul unei viziuni de totalitate a realităţii cercetate. Dacă vrem ca experienţele noastre să nu devină sterile, observă odată I.I. Poincarc, trebuie să ne călăuzim de o anumită concepţie generală despre lume. Chiar dorind cu tot dinadinsul, nu ne putem desface de ea. Expresiile limbii o duc cu ele. Ea alcătuieşte un cadru sistematizator de care nu ne putem elibera.7 Această concepţie despre lume sau, mai exact spus, această viziune a ei ca ansamblu, nu este însă de resortul propriu al ştiinţei. Ea este de fapt contribuţia intuiţiei artistice devenită folositoare investigaţiilor ştiinţei. Ştiinţa înaintează de la fapt la fapt. de la observaţie la observaţie, de la generalizare la generalizare. Procedarea ei este prin excelenţă succesivă şi meditativă. Intuiţia în care se recompune însă o totalitate bine închegată este un act care aminteşte de aproape contemplaţia artistică. s Fără îndoială, ştiinţa cercetează şi arta contemplă. Contemplaţia nu se opune însă cercetării, ci dimpotrivă, atunci când o ajută să se degajeze de sub injoncţiunile moralei sau când îi oferă cadrul în care să se poată înscrie rezultatele ei. Spiritul artistic se poate deci uni cu cel ştiinţific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă

întreaga lui rodnicie.

În acelaşi fel, nu există oare o posibilitate de asociere a atitudinii estetice cu aceea morală? Desigur, există un contrast între lupta etică şi senina armonic a contemplaţiei. Nu sunt însă lupte care sfârşesc în armonie şi seninătate? Este o prăpastie adâncă între luptă şi armonia dinaintea ei, nu însă între luptă şi armonia care o încunună în cele din urmă. În dialectica momentelor spirituale, putem distinge o stare de contemplativitate rămasă inferioară contrastelor şi încordărilor dramatice ale vieţii. Insensibilitatea estetică pentru temele acţiunii, despre care ne amintea sentinţa citată mai sus a lui Wilde, provine din ignorarea lor şi din slăbiciunea voinţei care nu le-a încercat încă. Atunci însă când mintea a tăcut descoperirea lor şi voinţa s-a călit în luptele pe care ele le impun, spiritul poate ocupa din nou punctul de vedere al armoniei estetice. El poate aspira atunci către starea de personalitate, adică de integrare a tendinţelor care s-au găsit în luptă în cuprinsul său, dând astfel un sens estetic evoluţiei sale morale. Idealul personalităţii în etica modernă a apărut. fără îndoială sub înrâurirea unei atitudini estetice. Vechile morale ale virtuţii erau construite din tr-un unghi teoretic. Norma lor consta din conformarea la un principiu capabil de a apărea cunoştinţei. Personalitatea este însă obiectul unei năzuinţe plăsmuitoare, care foloseşte materialele brute ale persoanei, integrându-le într-o formă a existenţei de o unitate, consecvenţă şi armonie internă amintind opera de artă. Virtuosul este omul care cunoaşte şi se comportă în consecinţă. Personalitatea este propriul ei artist, meşterul care se întocmeşte după analogia artei. Etica personalităţii prescrie apoi omului în raportul său cu lumea o ţintă deopotrivă cu aceea pe care a atins-o pentru sine. Virtuosul moralelor antice nu dorea transformarea lumii, ci numai supunerea la legea ei inflexibilă, revelată

cunoaşterii sale. Personalitatea este însă deopotrivă propriul ei meşter şi artistul plăsmuitor al realităţii înconjurătoare. Armonia externă a lumii, ca o răsfrângere a armoniei interne a personalităţii, este a doua năzuinţă a unei morale inspirate de atitudinea estetică. Nu este deci de mirare că moraliştii personalităţii au folosit adeseori comparaţia sugestivă cu arta şi valorile estetice. „Întreaga fiinţă a lumii, scrie odată Goethe, stă în faţa noastră ca un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci îşi merită numele când din aceste întâmplătoare mase naturale poate contrai cu cea mai mare economie, finalitate şi solidaritate o icoană apărută mai întâi spiritului său. Totul în afară de noi şi totul în noi este doar element; dar în adâncul nostru locuieşte forţa creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut şi care nu ne îngăduie să ne odihnim câtă vreme, **într-**un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înşine”.1 Analogia temei morale a vieţii cu creaţia artistică nu putea fi mai limpede exprimată. Ceea ce doreşte să devină omul moralei inspirate de idealul personalităţii este un „suflet frumos11 (*cine schöne Seele*), o năzuinţă care revine deopotrivă la Goethe şi Schiller, liste „frumos11 pentru ei sufletul care îşi câştigă libertatea prin potrivita transformare a principiilor în înclinaţii, un proces care îl ţine la fel de departe de tirania instinctelor, dar şi de aceea a raţiunii rigoriste. Se ştie care a fost, în construirea ideii de „suflet frumos11, înrâurirea teoriilor esteticii kantiene despre contemplaţia frumosului, ca o stare de integrare a sensibilităţii cu inteligenţa şi a materiei cu forma. Ceea ce Kant arătase ca un bun sufictesc câştigat în contemplaţia frumosului, moraliştii personalităţii autonome şi ai sufletului frumos doreau să menţie pentru întreaga viaţă morală a omului”. 1 Disciplina contemplaţiei tinde a deveni pentru ci idealul întregii existenţe. Lumea însăşi trebuie transformată **într-**un obiect al contemplaţiei. Nu este de

loc deci exagerat a spune că etica nouă **s-**a alcătuit sub presiunea contemplaţiei estetice şi că în această ocazie atitudinea inspirată de ea şi-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieţii morale.

Nici atitudinea religioasă nu rămâne neasociabilă cu aceea estetică. Afirmaţia estetică a valorii lumii concrete şi tăgăduirea ei religioasă sunt poziţii care se pot întruni în preţuirea lumii ca simbol, ca un chip expresiv pe care se imprimă o viaţă lăuntrică. Esteticul se opreşte la înfăţişările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc. Omul religios se înalţă spre absolut. Dar există o poziţie inspirată de atitudinea estetică, pentru care valoarea lumii rezultă din ceea ce ea exprimă, din prezenţa absolută pe care o manifestă. „Natura îmi ascunde pe Dumnezeu”, scrie odată Jacobi”. Iată o afirmaţie de intransigenţă religioasă! Natura este „haina vie a dumnezeirii”, pentru spiritul în acelaşi timp estetic şi religios al lui Goethe, prietenul lui Jacobi şi contrazicătorul său de mai târziu. După cum sufletul nu poate fi înţeles decât prin corp, tot astfel Dumnezeu numai prin natură, observă Goethe **într-**o însemnare a tinereţii.12 Se perpetua aci o vedere mai veche, ale cărei origini stau în neoplatonism. Astfel, pentru Plotin, frumuseţea frunzelor şi a florilor participă la aceea inteligibilă şi imuabilă a divinităţii.11 „Considerată în sine, natura glorifică pe creatorul ei” (*per seipsain considerata natura dat artifici suo gloriam*), scrie Sf. Augustin14, unul din gânditorii prin care unele din ideile neoplatonismului pătrund în creştinism. Nu scrisese oare şi Psalmistul: „Domnul împărăţeşte îmbrăcat în frumuseţe” (*Psalmi*, 91, 1)? Totuşi, creştinismul rămâne în general în situaţia specifică a religiei îndepărtată de lume. Abia cu apariţia Sf. Francisc din Assisi se produce o nouă încercare de a gândi împreună valoarea lumii concrete cu aceea a divinităţii şi de a regăsi pe una în cealaltă. Creatura este manifestarea lui Dumnezeu, ca poartă în sine semnificaţia lui „*de*te,

Altissiino, porta significatione”. ne vesteşte Sf. Francisc în *Imnul creaturilor*. Natura nu-i ascunde lui Francisc pe Dumnezeu, ea îl manifestă şi îl reprezintă, cum semnul reprezintă înţelesul lui. Bunăvoinţa lui Francisc pentru lume şi pentru artă, care stă la baza Renaşterii italiene, este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic. **S-**ar putea fireşte înmulţi mărturiile acestei asociaţii între religios şi estetic. Mai cu seamă în panteism, spiritul religios găseşte calea unei întoarceri către realitatea concretă şi către preţuirea ei. Adoraţia lui Dumnezeu şi valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în acelaşi act al sufletului.

Atitudinea estetică îşi poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupâ**ndu-**le în perspectiva ei şi dâ**ndu-**le o formă în consecinţă. Se poate deci spune că prin subordonarea în sfera esteticului, cuprinsul realităţii nu se împuţinează, reducâ**ndu-**se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii şi vieţii a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istorici.

Partea a III-a Opera de artă

INTRODUCERE

Definiţia valorii estetice încercată în capitolul anterior netezeşte calea către caracterizarea operei de artă, pe care dorim **s-**o întreprindem acum. Am văzut că un obiect oarecare, dat în experienţa noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îl introducem prin**tr-**un act al spiritului în sfera valorii estetice. Dar pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul are adeseori o seamă de însuşiri ce caracterizează structura lui şi îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă. Actul constitutiv de operă poate fi al artistului. El constă în cazul acesta în prelucrarea efectivă a unui material şi constituie creaţia. Dar el poate fi un act imaterial, subsumarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice, şi alcătuieşte atunci contemplaţia. Fără îndoială că prin contemplaţie un mare număr de obiecte pot fi răsfrânte ca opere de artă. Pentru atitudinea spiritului orientată estetic, chiar o ceremonie religioasă sau un raţionament ştiinţific se pot înzestra cu atributele artei. Dar printre feluritele obiecte date în experienţă sunt unele care solicită în mod special atitudinea estetică şi care favorizează cu preferinţă contemplaţia. Acestea sunt operele de artă propriu**-**zise, adică acele obiecte în privinţa cărora actul creaţiei coincide cu actul contemplaţiei. Când reflectez ca ceva artistic un raţionament ştiinţific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gândit şi de creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfrânt. Când însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi, de pildă, o pânză de Luchian, el iese în întâmpinarea actului aceluia care a plăsmuit**-**o tocmai în vederea acestui scop. Pe aceste obiecte, care sunt operele de artă, urmează să le caracterizăm acum, şi în primul rând din punctul de vedere al locului pe care ele îl ocupă

printre celelalte obiecte ale realităţii.

1. ARTĂ, TEHNICĂ ŞI NATURĂ

Într-una din poeziile sale, Goethe închipuie un mit al artei, a cărui semnificaţie trebuie reţinută. Poezia care poartă titlul *Die Nektartrophen* evocă pe Minerva aducând din cer lui Prometeu un potir cu nectar menit să fericească pe oameni şi să trezească în sufletul lor instinctul artelor frumoase. Mâna Minervei tremură când zeiţa atinge pământul, şi din picăturile revărsate vin grabnic să guste albinele şi fluturii, păianjeni şi atâtea din animalele care împart de atunci cu oamenii fericirea artei. Arta este, aşadar, pentru Goethe, darul unei puteri care străbate întreaga fire. Oamenii o primesc de la natură, celebrând în operele lor amintirea unei porniri cereşti, activă chiar în straturile cele mai umile ale creaţiei. Instinctul plastic care străbate întreaga lume, „sufletul lumii”, despre care vorbise altă dată Platon şi a cărui noţiune revine acum în titlul uneia din poemele lui Goethe, ne este înfăţişat prelucrând pământul amorf, prescriind forme chiar pietrelor ascunse în tainiţele lui adânci.

Cât de caracteristică este pentru Goethe această înţelegere imanentistă a puterii artistice ne apare mai limpede dacă o comparăm cu concepţia corespunzătoare a marelui său emul, a lui Schiller. În poema *Die Künstler* Schiller a ridicat de asemeni un cântec de laudă puterii artistice, pe care el o atribuie însă numai omului, în toată întinderea firii. „Albina te poate învăţa hărnicia, vesteşte Schiller, un vierme poate deveni maestrul îndemânării tale, ştiinţa o împărţi cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta”. Dacă astfel, pentru Goethe, arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcţiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei, în sublimitatea caracterului său moral. Deosebirea dintre naturismul lui Goethe şi idealismul lui Schiller apare deci şi în aceste vederi asupra artei, ca în

atâtea alte împrejurări în care prietenia şi colaborarea lor luau forma unei armonii complimentare.

Dacă am citat aceste două păreri felurite, este pentru că fiecare din ele înfăţişează câte o parte din adevărul lucrurilor, întregimea lui refăcâ**ndu-**se însă abia din întrunirea lor. Opera de artă ne poate apărea în adevăr ca un produs al puterii plastice inconştiente a naturii; dar în acelaşi timp ea este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea şi conştiinţa sa introduc în realitate o lume de obiecte deosebite de natură.1 Ca manifestare naturală, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinaţii noi şi cărora li se opun fenomenele de descompunere, de dezasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente. Tendinţa naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atâtor animale, apoi în faptul biologic al gestaţiunii şi creşterii şi chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinaţiilor chimice etc. Comparată cu astfel de procese, arta ne apare şi ca ca o nouă modalitate de organizare a materiei, când este vorba de arte care prelucrează anumite materiale, cum sunt artele plastice, sau ca un fel special de compunere a datelor conştiinţei, când este vorba de arte care pun în mişcare reprezentări de**-**ale ei, cum este poezia. Adânca afinitate a naturii cu arta, spre deosebire de pildă de maşină, poate fi limpede resimţită în unele împrejurări. Un automobil părăsit **într-**o pădure sau câmpie rămâne acolo totdeauna străin şi neîncadrat. Nu tot astfel un monument plastic sau arhitectural. Când priveşti aşa**-**numitele ziduri ciclopeene de la IV ycena sau Tirynth, fortificaţiile întocmite în blocuri colosale de piatră încă din epoca pelasgeiana, aşa cum ele odihnesc pe temelia lor de stâncă, ai impresia că munca naturii nu **s-**a oprit odată cu apariţia omului. Straturile geologice se

continuă cu cele arheologice. Acţiunii puterilor naturale şi rezultatelor lor li se adaugă operele artei. Tot astfel un monument al pietăţii şi amintirii situat între copaci sau un castel dominând o culme solitară, ca un simbol al puterii care a străjuit acele locuri, sunt creaţii ale omului care consumă cu peisajul, pe care natura le primeşte şi le asimilează. În stânca nezguduită şi în cutezătorul castel care o domină simţim unitatea aceleiaşi forţe, identitatea aceluiaşi elan al naturii. Arta nu ne apare în aceste condiţii ca ceva străin de viaţa firii. O mărturie a facultăţii artistice a omului ne vorbeşte în mijlocul naturii, ca o nouă formă a puterii ei plastice şi active.

Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate **s-**ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrând o forţă activă în întreaga serie a formelor şi proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură şi opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omeneşti. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfăţişează apoi ceva opus naturii, ca una care faţă de mecanismul firii reprezintă produsul activităţii finaliste a spiritului. Tocmai această opoziţie a artei faţă de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon şi determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunţă marele filosof grec. „Înşelăciune şi iluzie, scrie Platon (în *Sofişti*), alcătuiesc esenţa artelor, şi scamatorii trebuie puşi în acelaşi rând cu sculptorii şi pictorii, cu toţi deopotrivă constituind categoria imitatorilor”. Faptul de a fi în acelaşi timp natură şi antinatură alcătuieşte fondul aşa zicând contradictoriu al fenomenului artistic şi precizează locul lui în mijlocul realităţii. Antinaturalismul artei rezultă mai întâi din faptul că operele ei par a fi imitaţia naturii. Dar imitaţia unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitaţia unui obiect nu este acelaşi obiect, produs pentru a doua oară, decât în anumite ocazii determinate. Astfel, între o sută de cărţi imprimate în

aceleaşi condiţii sau o sută de monede din acelaşi aliaj şi cu aceeaşi efigie nu putem stabili originalul şi copia. Toate aceste obiecte alcătuiesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce priveşte reportul dintre un portret sau peisaj şi omul sau colţul de natură care le-a stat drept model. Între unele şi altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura **într-**un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură şi opus ei. Dar arta este ceva afară de natură şi pentru faptul că producerea ei o simţim dependentă de aptitudinile omeneşti şi de finalismul lor, iar nu de mecanismul forţelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucât 1111 ne reprezentăm o conştiinţă care **s-**o fi gândit înainte de a o fi creat şi care în acest scop să fi mobilizat şi să fi condus anumite forţe şi procese sufleteşti legale de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii.

Apoi opera de artă este un întreg care îşi ajunge pe deplin, încât el parc cu adevărat izolat din natură. Am arătat în capitolul precedent că valoarea estetică şi prin urmare bunul estetic, adică opera de artă, sunt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănţuirea evenimentelor pare că se opreşte în faţa artei şi nu se continuă după ea. Opera de artă ne dă în adevăr impresia unei totalităţi necondiţionate, trăind prin sine, încât valoarea ei se păstrează chiar atunci când toate obiectele şi stările care o înconjurau odată şi au contribuit electiv **s-**o producă au dispărut, aşa cum o dovedesc exemplarele artistice scoase la iveală din pământul unei vechi civilizaţii.

Cu acestea am precizat însă numai jumătate din suma însuşirilor care întregesc ideea artei. Căci arta nu este numai antinatură, dar şi natură. Pentru a ne da bine seama de această stare de lucruri, este necesar să comparăm arta cu maşina, produsul antinaturalistic prin excelenţă. Maşina este şi ea o plăsmuire izolată din natură

şi în care spontaneitatea procedeurilor firii este înlocuită prin**tr-**o finalitate sprijinită de conştiinţă. Maşina lucrează numai după ce elementele şi funcţiunile ei au fost coordonate conştient în vederea unui scop. Finalitatea maşinii este în această pricină extrinsecă. Maşina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăşi un scop. Maşina este un mijloc către un scop. Am văzut însă că opera de artă nu slujeşte nici unui scop extrinsec, ea este un scop în sine; finalitatea ei este intrinsecă. Aici ne apare din nou, spre deosebire de maşină, afinitatea artei cu natura. Căci în definitiv nici natura, pentru un punct de vedere strict naturalist, nu pare a avea vreun scop extrinsec. De ce există fenomene mecanice şi electrice, corpuri şi combinaţii chimice, plante şi animale, este o întrebare care nu poate primi niciun răspuns câtă vreme menţinem o reprezentare despre natură necontaminată de idei religioase sau morale. Indiferenţa etică şi religioasă a naturii revine ca **într-**un ecou în aceea a artei. Amoralitatea şi păgânitatea ei fac din**tr-**o operă de artă o existenţă înrudită metafiziceşte cu un viguros stejar al pădurii sau cu un jaguar al pustiei. Apoi faptul că, spre deosebire de maşină, arta are o finalitate intrinsecă, face din ea o imagine a cosmosului naturalistic conceput ca un sistem închis de forţe şi relaţii. Nicio bucată din natură nu revine aidoma **într-**o operă de artă. Arta nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii. Numai natura ca întreg, ca totalitate necondiţionată, se poate spune că se oglindeşte în microcosmosul artei.2

Dar cu toate aceste apropieri de natură, se cuvine a arăta că arta are ceva din maşină şi tehnică. Căci tocmai ca aceasta din urmă, chipul cum se dezvoltă o operă de artă dovedeşte că ea nu este toată vremea dependentă de pulsaţia forţelor sufleteşti în creatorul ei. După cum maşina tinde să devină neatârnată de om, funcţionând nu după variaţiile sufleteşti ale acelui care a pus**-**o în mişcare,

dar după propria ei legalitate devenită autonomă, tot astfel se poate spune că, dacă este adevărat că artistul îşi conduce opera, este tot atât de drept a spune că opera conduce pe artist. Artiştii au deseori ocazia să simtă în desfăşurarea lucrării lor că iniţiativa propriu-zisă le-a scăpat şi că munca lor constă acum în conformarea la o lege care emană de la opera în preparaţie. O dramă sau un roman, o statuie de marmoră sau bronz nu devin numai ce doreşte artistul, dar şi ce pretinde de la el genul pe care şi I-a ales sau materialul pe care îl manevrează. Tehnica artei face astfel independentă opera de artist şi o apropie de tipul maşiniştic al activităţii umane. Dar opera de artă poate apărea ca un produs tehnic şi atunci când înlăturăm conţinutul ei expresiv, pentru a nu o mai considera decât ca un rezultat al îndemânării omeneşti. O astfel de disociere în atitudinea cu care întâmpinăm arta izbuteşte totdeauna să lumineze în ce măsură este ea o lucrare tehnică.

Examinarea situaţiei pe care o ocupă în mijlocul realităţii permite înţelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuâ**ndu-**se în tehnica omului. Fiind în acelaşi timp natură şi tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucişări, domeniul unei interferenţe. Dar cum poate să existe o realitate atât de contradictorie, aparţinând unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutăţi numai pentru cine socoteşte că genurile realului, ordinea lui imanentă cuprind în sine ceva ireductibil**. Într-**o demonstraţie rămasă celebră, H. Bergson a arătat că „ordinea este un anumit acord între subiect şi obiect; spiritul regăsi**ndu-**se în lucruri” \ Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană şi inconştientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conştiente, făurind genul tehnicii, este legitimă aspiraţia de a-şi satisface nevoia de unitate, recunoscând între ele

domeniul intermediar al artei. De altfel, Im. Kant **s-**a oprit în *Critica judecăţii* în faţa problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii şi libertăţii, pe care celelalte critice le lăsaseră fără nicio legătură. În căutarea terenului de apropiere, i **s-**a relevat în cele din urmă arta ca „opera geniului care are aparenţa naturii” 4. Ireductibilitatea planurilor realului cedează îndată ce arta, manifestând îndoita ei apartenenţă la natură şi tehnică, sprijină prin dovada ei conştiinţa unităţii lui.

Tocmai din pricina aparţinerii ei la natură şi tehnică, mi se par exagerate păreri ca aceea recentă a lui El. Souriau, urmărind o identificare cât mai completă a artei cu o anumită formă a muncii.5

Interesantele consideraţii pe care Souriau le consacră acestei teze, privite ca o reacţie, pot fi până la un punct bine primite. Estetica mistică a perpetuat prea îndelungă vreme reprezentarea artei ca produsul aşa-numitei inspiraţii, adică al unor condiţii disociate total de împrejurările generale ale muncii omeneşti. Formă a activităţii omeneşti, dar în acelaşi timp manifestare fără nicio legătură cu celelalte produse ale muncii, caracterul intim al artei devenea de fapt cu neputinţă de definit. Dar însăşi oportunitatea unei astfel de concepţii a trebuit să apară până la urmă contestabilă. Disociind între artă şi celelalte forme ale muncii, se anula posibilitatea conlucrării lor. Postularea unei arte izolate de muncă atrage după sine o muncă fără artă. Inferioritatea estetică a mediului în care trăim se datoreşte în bună parte şi concepţiei despre sine a unei arte retrase în cerul inspiraţiei şi presupusă a pune în mişcare alte forţe ale sufletului decât acelea pe care le reclamă îndeobşte munca. Faţă de această situaţie **s-**a produs reacţia amintită, constând din accentuarea înrudirii dintre artă şi tehnica creatoare. Teoriile lui El. Souriau alcătuiesc un moment al acestei reacţii. Pentru gânditorul francez, arta

este funcţiunea *skeupoetică* a sufletului, funcţiunea creatoare de *lucruri*. Evident, în munca omului există clemente numeroase şi variate. Există mai întâi munca *productivă*, adică acea formă a activităţii constând din fructificarea unui agent natural şi al cărgi tip este agricultura. Există forma *comercială* a muncii, a cărei funcţiune este creşterea valorii unui lucru prin aducerea în locul unde nevoia lui se face resimţită. Există apoi activitatea transportului însuşi şi în fine acele modalităţi ale muncii, constând din împlinirea unor acţiuni a căror urmă materială se şterge odată cu consumarea lor, pledoariile avocatului, consultaţiile medicului, lecţiile profesorului etc., cu un cuvânt cuprinsul aşa-numitelor *profesiuni liberale*. Faţă de toate aceste varietăţi ale muncii, arta este, pentru Souriau, tipul activităţii care urmăreşte producerea unui lucru determinat, a unei quidităţi reale şi singulare. Activitatea manufacturieră nu devine artă decât în aceste condiţii. În complexul unei industrii, se pot distinge toate formele enumerate ale muncii, acţiunea artistică revenind aceluia care le concepe în conexitatea lor şi ştie să le îndrumeze către creaţia finală a lucrului. Orice creator de lucruri este un artist. Muncitorii care cred că pot să-şi rezerve acest titlu, arhitecţii şi artiştii plastici, compozitorii şi poeţii, constituie numai o speţă din**tr-**o clasă mai generală.

Oricare ar fi meritele concepţiei lui Souriou în vederea înlănţuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămâne totuşi excesivă şi în parte inexactă. Mai întâi, accentul pe care îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă (*la choseile*, *clic Sachhaftigkeit*), nu poate scoate în evidenţă particularităţile ei. Am văzut **într-**un capitol anterior că arta nu este un lucru, ci aparenţa unui lucru. Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală. Vom reveni şi mai târziu asupra *area/ilăţii* artei, adică asupra însuşirilor ei de a fi sustrasă şi izolată din

planul practic al lucrurilor. Arta aparţine regiunii ideale a aparenţelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevedem personalitatea artistului, un bun personal, nu real. În lucrarea artistică, preţuim pe lucrător, îndemânarea lui, vigoarea şi originalitatea sufletului său. Nu tot astfel când apreciem produsele unei tehnice manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sunt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalităţii este cu totul neînsemnat în producerea lor. În sfârşit, dacă unora dintre produsele tehnice manufacturiere sau maşiniste le recunoaştem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci când ele scot în evidenţă originalitatea producătorului lorcum lucrul se întâmplă de atâtea ori în vechiul artizanat – sau atunci când ele ating un anumit grad de perfecţiune. Activitatea manifacturicră şi maşiniştică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activităţii artistice, în măsura în care ating originalitatea şi autonomia perfecţiunii. Astfel, un automobil este mai perfect decât un car cu boi şi mai artistic. Un ceasornic este mai perfect şi mai artistic decât o râşniţă. Dar chiar printre ceasornice, o pendulă de precizie e mai artistică, tocmai fiindcă este mai perfectă decât un vulgar ceas de buzunar, funcţionând cu aproximaţie şi având nevoie să fie îndreptat în fiecare zi. Înţeleg în toate aceste cazuri prin *perfecţiune* însuşirea unui lucru de a exista şi funcţiona prin sine însuşi, fără sprijinul sau cu sprijinul cât mai limitat al unor factori străini de organizaţia sa. Carul cu boi şi ceasornicul care trebuie necontenit îndreptat sunt în acest înţeles nişte întocmiri imperfecte. Perfecţiunea cea mai mare, idealul perfecţiunii îl atinge pentru reprezentarea ştiinţifică natura ca totalitate, macrocosmosul, adică sistemul închis al elementelor, forţelor şi relaţiilor în natură. Încă din evul mediu, a apărut ideea de a obţine o întocmire tehnică

deopotrivă prin independenţa şi perfecţiunea ei cu macrocosmosul. Planul unui *perpetuam mobile*, năzărit mai întâi în secolul al XIII-lea călugărului dominican Petrus Peregrinus, n-a fost de fapt niciodată părăsit de umanitate, şi el alcătuieşte, după O. Spengler, temelia pe care s-a ridicat întreaga tehnică modernă.6 Dar în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omeneşti rămâne la un nivel foarte redus de perfecţiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecţiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de artă, considerate ca pure organizaţii estetice, sunt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti. Convergenţa elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realităţii îi conferă o independenţă deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităţilor omeneşti. Toate lucrările tehnicii tind să câştige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicii le recunoaştem o anumită valoare artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar în acelaşi timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii.

2. FORMĂ ŞI CONŢINUT

Definiţia operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecţiunea naturii este parţială şi are nevoie de completări. Acestea apar cu uşurinţă dacă după ce înţelegând arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acţiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizaţie materiei sau datelor conştiinţei şi obţine în felul acesta un produs care îşi are scopul şi preţul în sine însuşi. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere.

împrejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acţiunea de constituire a operei se introduc şi alte valori ale culturii omeneşti, a căror origine stă în sufletul artistului, în felul său de a înţelege şi resimţi lumea şi viaţa. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpresiv, ci el este luminat şi pătruns mai dinainte de semnificaţia anumitor valori, şi numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că, privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori şi ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care îşi propune să compună un roman din**tr-**un episod al vieţii lui nu I**-**a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. A *trăi* nu înseamnă de altfel a acumula materiale, dar în acelaşi timp a le alege şi preţui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experienţă făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor sau un sculptor nu îşi clădesc opera decât după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrânge lumea **într-**un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfăţişările vieţii şi lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adâncimea ei spirituală sunt făcute din aceste felurite valori de ordin cteronomic întreţesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are aşadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Şi ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri şi mijloace. Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mândră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei

să izoleze şi să considere separat fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei şi-i subsumează, fie acţiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincţie, deoarece conţinutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, şi aceasta nu se întregeşte decât folosind conţinutul. împrejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemici dintre formalişti şi idealişti abstracţi, care a umplut cu încrucişarea ei de argumente istoria esteticii în veacul al XIX-lea. Astfel, pe când pentru un Herbart şi Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conţinutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticeşte numai prin ideea platonică pe care o manifestă, între polii acestor poziţii, adevărul **s-**a introdus prin soluţia mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer. pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminând prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conţine ea singură măsura ei estetică, nu **s-**ar înţelege de ce arta n-ar trăi mai departe în transcripţia ei filosofică. Iar dacă opera ar exista esteticeşte abia prin forma ci, nu se vede de ce orice formă n-ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sunt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conţinut şi formă are astfel un simplu înţeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiţia concretă a artei.

Distincţia dintre formă şi conţinut, cu recunoaşterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar şi în practica artiştilor. Sunt opere în care accentul este pus mai

cu seamă asupra conţinutului de valori extraestetice. Aşa este „drama tezistă” a lui Al. Dumas-fiul. În acelaşi fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înţelesul unei acţiuni morale. „A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ţine judecată asupra sa şi asupra semenilor”. Întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filosoficului, interesantului. „Numai la greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrângerea nevoilor şi de suveranitatea intelectului. Barbarilor însă frumuseţea nu mai le este de ajuns. Fără înţelegere pentru finalitatea necondiţionată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliş străin şi de o recomandaţie exterioară. Pentru toţi negrecii arta este numai o sclavă a senzualităţii sau a raţiunii. Numai prin**tr-**un conţinut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai prin**tr-**un material senzual, o reprezentare artistică poate să dobândească pentru ei însemnătate şi interes”. 1 Generalizarea lui Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămâne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sunt altele în care accentul cade tocmai asupra acţiunii subsumative în sfera valorii estetice.

În rândul acestora stau acelc plăsmuiri artistice în care valoarea conţinutului scade la minimum, întregul interes deplasâ**ndu-**se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel pentru un Th. Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte şi rare, între care legăturile versurilor devin puţin importante. În acelaşi fel schiţează odată Flaubert proiectul unei opere din care orice conţinut să fie expulzat, în avantajul simplelor relaţii formale de stil. „Ceea ce mi se parc frumos şi aş dori să fac, notează Flaubert în una din

scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care **s-**ar ţine ea însăşi prin forţa internă a stilului său, aşa cum pământul se menţine fără a fi sprijinit; o carte care aproape n**-**ar avea subiect sau cel puţin în care subiectul, dacă este cu putinţă, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sunt acelea în care există mai puţină materie”. 2 Această năzuinţă a revenit adeseori în arta modernă, şi ea stă la temelia acelui „purism” artistic, ale cărui forme au fost atât de numeroase în ultimul secol.

Trebuie în fine să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus fie asupra operei ca un întreg necondiţionat, ea un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acţiunii înseşi de a**-**l obţine. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că, spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acţiuni finale a spiritului. Artistul pune un scop lucrării sale. Când acest scop este atins, opera de artă cerc a fi apreciată în ea însăşi, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece**-**o. Este cazul operelor „pure”, al căror preţ nu trebuie căutat în cuprinsul lor de valori, aşa cum era cazul poeziei greceşti pentru un Fr. Schlegel şi cum devenise obiectul năzuinţei unui Flaubert. Dar până a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a preţuirii asupra mijloacelor, pe când operele interesante asupra conţinutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă şi cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează şi la rezultatul autotelic care trebuie să se înjghebeze în cele din urmă. „Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins şi la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noţiune

unei opere care ni se înfăţişează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în acelaşi timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepţiei, ca în cazul execuţiei unei bucăţi muzicale sau ca în acela al majorităţii reprezentaţiilor artistice”. 1

Dacă însă faccm abstracţie de aceste cazuri în care s-au forma, sau conţinutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luând în consecinţă o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl foloseşte hotărăşte caracterul întregului, tot astfel şi natura valorilor pe care le subsumează. Conţinutul nu este indiferent **într-**o operă de artă. Solidaritatea conţinutului cu forma este atât de mare, încât între una şi alta există o relaţie funcţională permanentă. În una din contribuţiile cele mai adânci ale esteticii moderne, filosoful german G. Simmel a arătat în legătură cu operele având un cuprins religios deosebirile care apar după felul special al religiozităţii care le inspiră. Astfel, religiozitatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituţional al Bisericii, cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul specific al picturii Renaşterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu şi Iisus, a Fecioarei şi a sfinţilor, ca nişte personagii dominând din sfera lor sublimă lumea noastră, adevăraţi „prinţi” sau „împăraţi”, cum îi numeşte odată iezuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creştinismului în Sud. Personajele sfinte devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obişnuiţi, grupaţi în scenele comune ale vieţii, fac sensibilă religiozitatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlineşte din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viaţa, ci din pietatea unei vieţi închinate lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile.4

Forma în artă, adică aparenţa ei, este astfel un reflex

al conţinutului, al cuprinsului ei de valori eteronomice. Nu totdeauna însă termenii de „formă” şi de „conţinut” au fost luaţi în aceeaşi accepţiune. În terminologia lui Platon forma, care este pentru el principiul unităţii frumosului, elementul spiritual care ţine laolaltă părţile lui separate, primeşte numele de *e idoz* adică tocmai termenul din care derivă cuvântul modern de *idee* – Evoluţia doctrinelor de estetică marchează astfel un proces de substituire, la capătul căruia ideea ajunge să denumească vechea formă, în timp ce noţiunea acesteia din urmă se exteriorizează, denumind aparenţa. La sfârşitul acestei evoluţii stă o definiţie ca aceea a lui Volkelt, după care forma este „aparenţa superficială a obiectelor1 6. Dar chiar în acest din urmă înţeles, termenul de formă nu păstrează un înţeles univoc. În aparenţa unei opere de artă pot distinge calităţile ei sensibile sau relaţiile dintre acestea. Aparenţa operelor muzicale sau plastice este făcută deopotrivă din sunetele, cu înălţimea, intensitatea şi timbrul lor, din culorile, cu gradul lor de claritate şi saturaţie, din lumini şi umbre sau din linii, planuri şi volume. Cu alte cuvinte, toate datele care pentru Fechner aparţin „folclorului direct14, spre deosebire de cel asociativ. Aparenţa unei opere înseamnă şi relaţiile dintre acestea, consonanţa, armonia, simetria, proporţia sau ritmul lor, apoi nesfârşitele lor raporturi de succesiune sau simultaneitate şi care împreună constituiesc ceea ce se numeşte compoziţie, atât în artele statice, cât şi în acelea ale mişcării. Sub rubrica acestei accepţiuni a formei intră „homologia11 sau „simfonia11 lui Plotin sau categoriile arhitecturale pe care le stabileşte Vitruviu: „ordonatiol1, „disposiliol1, „eurythmia11 şi „symetria11, categorii pe care Alberti le înlocuieşte în Renaştere cu „numerus11, „finitiol1 şi „colocatiol1, a căror unire produce perfecţiunea unităţii, desemnată prin termenul „conncinitas11. Toate aceste date senzoriale sau

relaţionale ale aparenţei întregesc laolaltă forma operei de artă. Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conţinutul ei. Atât datele sensibile ale unei opere, cât şi raporturile lor sunt în strânsă dependenţă organică de conţinutul valorilor pe care le manifestă. Viziunea despre lume a lui Leonardo da Vinci, felul său de a resimţi viaţa, valorile etice şi religioase pe care le afirmă n-ar fi putut folosi sfera de culori, tonalităţile speciale şi raporturile dintre ele din opera lui Raffacl, după cum nici contrariul n-ar fi fost posibil. împrejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere în care disociaţia forţată dintre formă şi conţinut înseamnă o adevărată degradare estetică. Aşa se întâmplă cu operele şi artiştii care îşi asumă o formă străină, în absenţa conţinutului corespunzător, sau care o asociază cu un conţinut care pentru ci este nefiresc şi afectat, de pildă în cazul poeţilor care mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în conştiinţa lor, sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată de la nişte artişti pentru care pietatea sau vitejia nu mai sunt sentimente cu realitate subiectivă.

Operele de artă realizate nu sunt, aşadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante”, nici acelea „pure”, nici acelca de „virtuozitate”, niciuna din acelca care distrug unitatea organică a formei cu conţinutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre aceşti factori. Realizate deplin sunt numai operele în care forma şi conţinutul fuzionează în intuiţia lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepţia artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relaţiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn şi semnificaţie. Astfel de relaţii pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rând o legătură exterioară între semn şi semnificaţie, şi anume, aceea a *alegoriei*. Statuile alegorice de femei care

figurează pe soclul monumentului lui C. 1. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică feluritele provincii româneşti. Semnificaţia nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în acelaşi moment, ci prin**tr-**un act de meditaţie, care îi permite să păşească de la semn la semnificaţie. Desigur, există şi în cazul acesta o presiune a semnificaţiei asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificaţie sunt întâmplătoare. Pentru că provinciile româneşti poartă nume feminine, sculptorul alegorie le va înfăţişă ca femei. Există apoi alegorii în care înlănţuirea dintre semn şi semnificaţie se face după un alt tip de asociaţie. Mediocra artă decorativă a Imperiului al doilea în Franţa a răspândit în multe interioare statueta unei femei ţinând în mână o făclie: Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculâ**ndu-**se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii: *alegoria-personificaiie* şi *alegoria-metaforă*. Simbolul implică **într-**acestea o altă relaţie dintre semn şi semnificaţie. Interpenetraţia lor este atât de intimă încât spiritul n-are nevoie de nicio mediaţie pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintâi. „Comparaţi imaginea mâinilor în două portrete pictate de Tizian şi de Rembrandt, ne invită Rodin. Mâna lui Tizian va fi dominatoare: în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă şi curajoasă”. 7 Aceste valori etice sunt date nemijlocit în aparenţă. Spiritul le găseşte fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie şi simbol nu este însă totdeauna la fel de clară, iată o pânză de Ferdinand Hodler înfăţişând doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub veşmântul sumar şi un băiat al cărui nud vesteşte vigoarea viitoare. Compoziţia se numeşte *Primăvara* şi manifestă prin titlul ei intenţia pictorului de a

întocmi o alegorie de tipul metaforic. Tabloul poate aparţine însă şi clasei simbolurilor, dacă ignorând titlul lui şi neinteresâ**ndu-**ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfăţişează, în frăgezimea şi ingenuitatea pubertăţii lor, valorile vitale care compun semnificaţia primăverii. Sunt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E.R. Curtius, a făcut odată următoarea observaţie: Numele „Franţa” îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvântul „Germania” nu o autorizează. Figura „Germaniei” nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creaţie artificială, în timp ce „Franţa” trăieşte, în conştiinţa franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este o ficţiune căreia expresiile limbii şi efigiile cu care sunt decorate mărcile poştale, picturile şi monumentale au sfârşit prin a**-**i conferi un corp şi o viaţă. Un orator opoziţionist aruncă **într-**o zi aceste cuvinte guvernului monarhici din iulie: „Franţa se plictiseşte!” Şi în 1914, mareşalul Joffre, intrând în orăşelul alsacian Thann, scrise în proclamaţia sa: „Vă aduc sărutul Franţei”. **S-**ar părea că în binecunoscuta figură feminină a Franţei, un cetăţean al Republicii intuieşte nemijlocit sfera de valori morale şi politice pe care le rezumă patria sa. Când aşadar sculptorul Rude o înfăţişează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franţei războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar şi profunzime simbolică.

*

Forma unei opere şi cuprinsul ci de valori eteronomice, ceea ce **s-**ar putea numi conţinutul ci ideal, găsesc un teren de atingere în *motivul* operei. Un tablou sau o poemă nu sunt făcute numai din linii, forme, culori, raporturi şi reprezentări imaginative de**-**ale lor. Toate aceste date se compun în imaginea intuitivă a unor lucruri sau a unor fiinţe care se găsesc **într-**o relaţie de acţiune

reciprocă, întocmind chipul unei situaţii sau al unei întâmplări. Un tablou, o statuie, un roman *reprezintă* ceva, un peisaj, o natură moartă, una sau mai multe fiinţe implicate **într-**un eveniment, o întâmplare care se desfăşoară **într-**un anumit cadru şi care compune un destin omenesc. Conexitatea elementelor aparente **într-**o totalitate semnificativă constituie motivul operei.*9* Cercetarea artistică vorbeşte adeseori despre motive *tipice* sau despre tipuri de motive. Astfel, pictura Renaşterii foloseşte cu multă frecvenţă motivul tipic al Madonei cu copilul, al săgetării Sf. Sebastián, al Suzanei în baie, al suicidului Lucreţiei etc. Motivul literar al fraţilor duşmani se dezvoltă pe aceeaşi linie de la vechea legendă a lui Cain şi Abel până la *Hoţii* lui Schiller. Motivul paricidului se regăseşte deopotrivă în *Fraţii Karamazov* ai lui Dostoievski şi în drama *Der Vater* a lui Hasenclever. Motivul imoralităţii politicianiste revine în *Liga tineretului* a lui Ibsen şi în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ş.a.m.d. Motivul este mediul prin care conţinutul ideal al operei comunică cu aparenţa ei şi o conformează în consecinţă. Din această pricină motivul tipic se individualizează în împrejurarea concretă a feluritelor opere, devenind motivul *individual*. Astfel, deşi Bellini şi Raffael, Mantegna şi Sodoma, Dostoievski şi Hasenclever, Ibsen şi Caragiale au putut folosi aceleaşi motive, însuşirea specială a valorilor pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume şi viaţă au înmlădiat totdeauna tipismul motivului, dâ**ndu-**i o formă particulară şi unică. Tot aşa motivele religioase folosite deopotrivă de pictorii catolici ai Italiei şi de protestantul Rembrandt se individualizează în felul pe care l**-**am văzut pus în lumină de Sinimel. Pentru diferenţierea viziunii plastice a lui Veronese sau a lui Rembrandt a mijlocit felul special pe care şi I**-**a asumat motivul întrebuinţat de ei deopotrivă. Motivul *Pelerinilor din Einaus* revine la ambii pictori,

individualizâ**ndu-**se însă în acord cu conţinutul ideal pe care el îl vehiculează.

Numai prin această specificare a motivului, viziunea proprie a artistului găseşte calea manifestării ei în datele formale ale aparenţei. Dacă motivul ar rămâne în întruchiparea lui pur tipică, el n-ar mai fi decât o schemă abstractă şi generală, şi ca atare rău comunicabilă pentru afirmaţiile de valori ale artistului. Motivul Electrei este acelaşi în tragedia lui Sofocle şi în aceea a lui Hugo von Hofmansthal. Câtă deosebire însă între simplitatea eroinei antice şi caracterul exaltat al reîncarnării ei moderne. Racine găseşte sfera motivelor sale în tragediile lui Euripide, dar le prelucrează după cerinţele vieţii de curte a veacului său. Individualizarea motivelor se face totdeauna în acord cu natura valorilor pe care trebuie să le transmită. Dar deşi rolul de mijlocitor al motivului poate fi bine precizat, el nu este indispensabil. Mai eu seamă în mişcarea artistică mai nouă a fost adeseori întreţinută veleitatea de a elimina motivul, făcând ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparenţă, fără intermediul lui. Arta „fără subiect” pe care o visa Flaubert trebuia să fie de fapt o artă fără motiv. Acest program şi-a găsit unii continuatori. Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan cu cerinţa lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice formă naturală, pentru a nu reţine decât forme şi tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticii de tipul creaţiei muzicale, arta care se poate lipsi mai uşor de motiv. Se pot cita în această privinţă unele compoziţii ale lui Kandinsky, în care vehemenţa sau graţia care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul şi fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor.

*

În sfârşit, pentru a enumera toate elementele pe care

analiza le poate izola din complexul unei opere de artă, câteva consideraţii trebuie consacrate şi materialului lor. Vorbind despre forma unei opere, spuneam că în ea intră în primul rând suma tuturor datelor sensibile care întregesc aparenţa ei. Dar nişte sunete, culori, linii şi planuri sunt calităţi care aderă la un anumit suport şi se schimbă odată cu el. Roşul culorii de ulei este altul decât al pastelului. Aceeaşi notă sună altfel din flaut sau violoncel. Datele sensibile apoi se recompun **într-**un motiv. Dar sub motiv, ochiul priveşte bucata de materie pe care artistul a trebuit **s-**o prelucreze pentru a-l obţine. Venera de Medicis nu este numai reprezentarea zeiţei antice, dar şi o bucată de marmură, şi în această calitate ea **s-**a constituit în acord cu indicaţiile acestui material. Este drept că, pentru o naivă atitudine iluzionistă în artă, Venera de Medicis nu este decât zeiţa, după cum o pânză de Luchian poate să nu fie decât un buchet de flori. Cine răsfrânge opera de artă în acest chip elimină din felul său de a o recepta ceea ce alcătuieşte tocmai caracterul ei distinctiv, şi anume, acela de a fi un mod special de organizare a materiei, al unei varietăţi determinate a ei. Dar dacă amatorul neprevenit poate nesocoti uneori această particularitate, artistul o pierde rareori din vedere. Concepţia sa e mai totdeauna raportată la un material; munca execuţiei se izbeşte apoi tot timpul de însuşirile implicate în el, şi ceea ce rezultă până la urmă îi apare limpede ca produsul unei acţiuni de stăpânire a materiei, prin conformare la virtuţile ei prohibitive sau solicitatoare. „Fiecare material, scrie odată sculptorul şi pictorul Max Klinger, stăpâneşte prin înfăţişarea şi facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie, care hotărăşte caracterul plăsmuirii artistice **într-**un fel care nu poate fi înlocuit, tot astfel după cum caracterul unei bucăţi muzicale întemeindu-se pe un mod anumit, simţit mai dinainte, se anulează odată cu transpunerea lui **într-**un alt

mod. Când concepţia şi execuţia nu sunt raportate la acest spirit al materialului sau când un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este de la început sfărâmată”. 1” Pentru a ne convinge câtă însemnătate au însuşirile specifice ale materialului prelucrat în constituirea impresiei estetice, ni se propune experienţa considerării unei opere în care caracterele unui material cert sunt imitate cu mijloacele altuia. Astfel, un ghips care imită o sculptură în lemn sau un desemn în peniţă care vrea să provoace iluzia unei gravuri îşi pierd esteticeşte orice importanţă.11 Eroarea a fost săvârşită uneori şi de artişti renumiţi. Astfel, Bernini în grupul sculptural *Apollo şi Daphne* din Galeriile Borghese (Roma) încearcă să redea prin marmură fragilitatea tinerelor ramuri care se desfac din trupul eroinei vechiului mit. În Catedrala Sf. Petru (Vatican), el încearcă să reprezinte în bronz fluiditatea norilor care poartă pe Iisus către ceruri, o impresie capabilă a fi obţinută cu mijloacele mai aeriene ale picturii. În ambele cazuri contemplatorul nu se poate împiedica de a recunoaşte în astfel de opere o trăsătură fundamentală falsă, o caducitate iremediabilă. Tot astfel când, pentru a obţine o iluzie mai deplină, reprezentarea artistică a unui material dat ar fi înlocuită prin însuşi acel material, de pildă când părul unei statui ar fi figurat prin păr adevărat, impresia nu poate deveni decât grotescă. Eliminarea materialului cu virtuţile lui estetice specifice, în favoarea unei iluzii naive, introduce în operă un principiu de disoluţie şi moarte. Cu acestea atingem însă problemele speciale ale contemplaţiei şi creaţiei artistice. Pentru moment ne interesează numai să stabilim în ce mod însuşirile particulare ale materialului întrebuinţat determină structura operei de artă; care este, cu alte cuvinte, funcţiunea estetică a materialului.

Unul dintre cei dintâi teoreticieni care au înţeles valoarea estetică a materialului şi a construit pe acest fapt

fundamental înţelegerea filosofică a artei a fost, pe la mijlocul veacului al XV111-lea.

G. H. Lessing (*Laocoon*, 1760). Deosebirea pe care el o stabileşte între plastică şi poezie, ca arte ale coexistenţei şi succesiunii, se întemeiază pe caracterul special al materialului pe care ele îl folosesc, în conformitate cu aceasta, poezia poate mai bine să povestească, să evoce evenimente, pe când plastica izbuteşte mai bine în redarea momentelor statice. Dar deşi clasificarea artelor pe care Lessing o stabileşte cu acest prilej este, după cum vom vedea, susceptibilă de discuţii, principiul pe care el îl pune în lumină rămâne valabil şi poate îndruma cercetarea şi de aci înainte. Funcţiunea estetică a unui material anumit constă mai întâi în indicaţiile sau contraindicaţiile artistice pe care el le cuprinde. Există o afinitate determinată între unele valori ideale şi materialul menit să le întrupeze. Un monument poate fi realizat în piatră sau bronz, nu însă în fier sau porţelan. Perenitatea bronzului şi pietrei le indică pentru concepţia monumentală. Ductilitatea fierului îl face apt pentru lucrările inginereşti, şi cum însuşirea lui de a fi tras în bare relativ subţiri îi permite întrebuinţarea în construcţii în care golurile să fie mai numeroase decât plinurile, indicaţiile materiale ale fierului au permis restituţia unui gotic modern, printre ale cărui manifestări trebuie trecut şi Turnul Eiffel din Paris. Fragilitatea porţelanului îl recomandă pentru lucrările de mici proporţii şi pentru linia graţioasă. De asemeni pământul, folosit cu mult succes în acest sens de statuetele de Tanagra. Lemnul, care poate fi lucrat, nu însă până la diferenţierea de contururi a marmurei sau bronzului, înfăţişează totdeauna planuri mai dur articulate şi linii mai anguloase: un motiv pentru care a fost folosit cu multă preferinţă de plastica realistă a goticului, cu lumea ei de viziuni ascetice. Betonul armat este în mare parte răspunzător de caracterul stilistic al arhitecturii

contemporane. Armătura de fier care susţine masa betonului îngăduie dispunerea lui în mari suprafeţe pline. Ceea ce împiedică însă betonul să realizeze cu adevărat masivitatea, aşa cum o făcea piatra vechilor construcţii, este friabilitatea lui, perceptibilă prin**tr-**o anticipaţie tactilă chiar sub tencuiala care o acoperă şi care imprimă întinselor suprafeţe pline ale arhitecturii actuale caracterul deficient al unor paravane, cu tot ce se uneşte ca impresie de instabilitate de o astfel de reprezentare. Pasta densă a culorilor în ulei poate reda mai bine materialitatea obiectelor; în timp ce fluiditatea acuarelei o face mai proprie pentru reprezentarea luminii.

Dar alături de aceste indicaţii sau contraindicaţii artistice ale materialelor, structura lor specială, aşa cum ea rezultă din lucrarea naturii sau a tehnicii omeneşti, se integrează şi prin această însuşire a lor în aspectul total şi definitiv al operei de artă. Arta înţeleasă ca un rezultat apărut la punctul de încrucişare a forţei plastice a naturii cu facultatea creatoare a omului îşi ilustrează această situaţie intermediară a ci şi prin aportul pe care îl menţine din activitatea organizatoare anticipativă a naturii. Lemnul sau piatra, înainte de a căpăta o formă prin intervenţia artistului, au dobândit o structură graţie proceselor naturale de creştere organică, stratificare şi cristalizare. Alteori, materialele sunt produsele tehnicii, aşa cum este cazul bronzului, porţelanului, teracotei etc. Dar şi **într-**un caz şi în celălalt, oricare ar fi calea pe care **s-**a constituit materialul, el are o anumită valoare estetică decorativă care se subordonează totalităţii operei. În acest fel fibrele lemnului şi desenele pe care ele le întocmesc intră ca un factor estetic integrant în sculptura şi gravura în lemn. Pe alternanţa direcţiei fibrelor şi pe contrastul dintre culoarea şi desemnul feluritelor esenţe de lemn se întemeiază marcheteria; după cum din varietatea coloristică şi structurală a feluritelor pietre se constituie mozaicul. O

valoare decorativă trebuie apoi să recunoaştem grăuntelui pietrei sau fibrei hârtiei, care ocupă singure suprafaţa liberă cuprinsă între conturele desenului. Plină de consecinţe este şi relaţia decorativă în care feluritele materiale se găsesc cu lumina. Astfel, pe când granitul pare a o respinge, marmura sau alabastrul par a o asimila pentru a o iradia apoi din straturile lor mai mult sau mai puţin superficiale, în timp ce bronzul o lasă să se prelingă. Intransparenţa granitului, relativa transluciditate a marmurei şi alabastrului şi luciul bronzului sunt însuşiri care completează cu aportul lor propriu înfăţişarea operei de artă. Este evident că exemplelor de până aici, culese din domeniul artelor plastice, li se pot alătura altele noi, împrumutate muzicii şi poeziei. O poezie lirică trăieşte nu numai prin cuprinsul ci de valori şi prin unitatea ei estetică, dar şi prin structura sonoră a limbii în care este scrisă**. Într-**un sonet de Petrarca intră ca un factor integrant armonia proprie limbii italiene. Tot astfel timbrele greu de caracterizat ale feluritelor instrumente, gravitatea violoncelului, dulceaţa oboiului, explozivitatea alămurilor intră în opera compozitorului ca un element estetic de care el nu este direct răspunzător şi pe care îl aduc materialele pe care le face să răsune.

Analiza elementelor care întregesc o operă de artă permite astfel distincţia teoretică dintre conţinutul ei de valori, aparenţa ei sensibilă şi relaţională, adică forma ei, motivul şi materialul ei. Dar numai adaptarea reciprocă a acestor elemente în interiorul unităţii estetice autotelice reconstituie ceea ce putem numi o operă de artă. Dar cum se obţine această unitate, cu alte cuvinte care sunt momentele constitutive ale artei ca o întocmire pur estetică, este o altă întrebare, şi ea cere o cercetare separată.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Caracterizarea operei de artă ca un mod special de organizare a materiei şi de compunere a datelor conştiinţei rămâne cu totul incompletă şi provizorie câtă vreme nu amănunţim în ce constă această organizare şi compunere. Tâmplarul care întocmeşte o masă dă şi el o anumită organizaţie materiei pe care o manevrează. Omul de ştiinţă care clasifică fenomenele pe care le observă compune în felul lui datele naturii sau ale conştiinţei, rânduindu-le în mai multe clase, genuri şi specii. Dar aceste chipuri ale prelucrării nu sunt ale artistului. Produsul lucrării sale, adică opera de artă, are o structură proprie, care implică modalităţi speciale de organizare. Aceste modalităţi trebuie acum descrise, şi anume, pe calea unei analize fenomenologice, adică a acelui fel de a considera realitatea în sine însăşi, în esenţialitatea ci, independent de felul producerii ei şi al efectelor pe care le determină. Fenomenologii de strictă observanţă socotesc că aceste diverse cercetări trebuie eliminate din câmpul unei estetice ca ştiinţă autonomă. Ce este arta, spun ei, nu ni se va destăinui niciodată, arătând modul cum ea s-a produs sau stările pe care le cauzează. Spre deosebire de aceşti fenomenologi, noi socotim că toate aceste cercetări îşi au interesul lor şi că pot înainta cunoştinţa noastră despre opera de artă, o realitate devenind mai inteligibilă, putând fi adusă mai deplin în stăpânirea noastră intelectuală, cu cât este mai bogat sistemul faptelor la care o relatăm. Dar înainte de a întreprinde astfel de cercetări, este necesar să cunoaştem ce este opera de artă în sine, tocmai pentru a o putea distinge de ce nu este artă şi pentru a evita eroarea de a considera obiectele care stau în afară de sfera problemei.

Rolul metodei fenomenologice intervine aici. Trebuie, pe de altă parte, reamintit că descrierea particularităţilor de structură ale operei de artă echivalează pentru noi cu formularea de norme. Arătând ce este arta, vom înfăţişa şi

cum trebuie ea să fie şi cum trebuie să fie receptată. Arta fiind obiectul final al activităţii artistice, este cu neputinţă de a determina momentele ei constitutive, fără ca în acelaşi timp să nu prescriem şi ţintele procesului creator, ca şi acelea ale receptării ei.

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gândeşte un obiect în sfera valorii estetice şi îl răsfrânge ca operă de artă îl consideră ca o realitate sustrasă înlănţuirii evenimentelor, ca ceva care îşi ajunge şic, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulţumeşte mimai să cugete obiectul ca operă artistică, dar să prelucreze efectiv un material pentru a obţine opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de ţintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea*. Opera de artă este şi trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună câmpul experienţelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfăţişează să nu manifeste însuşirea de a fi izolată faţă de restul realităţii. Modalităţile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel tăcerea care precedă începutul unei bucăţi muzicale sau al unei reprezentări teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiţie psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. Apariţia maestrului la pupitru şi liniştea care se stabileşte cu încetul marchează pentru conştiinţa estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relaţiilor practice. Când tăcerea se asociază cu întunerecul, cadrul izolator se intensifică. Raţiunea acestei asocieri, foarte des folosită, nu este numai psihologică. Ea nu urmăreşte numai sporirea activităţii unuia din simţuri, prin diminuarea funcţiunii celuilalt, dar şi o suprimare mai radicală a legăturilor cu restul lumii înconjurătoare.

Ceea ce este tăcerea şi întunericul în muzică este rama în pictură. Dar raţiunea de a fi a ramei nu mai are niciun caracter psihologic, cum trebuia să recunoaştem **într-**o măsură oarecare tăcerii şi întunericului. Întrebuinţarea ramei nu urmăreşte să împiedice percepţia să continue dincolo de limitele tabloului. Percepţia unui tablou nu riscă niciodată să depăşească marginile lui. Unitatea tabloului este evidentă din primul moment. Rama nu are decât funcţiunea să sublinieze izolarea operei din complexul practic al realităţii. Rama se menţine chiar când tabloul nu manifestă o unitate închegată, când el nu înfăţişeză un obiect sau o scenă completă, ca de pildă *Ridicarea la cer a Mariei* de Rubens (Viena), unde personajele din stânga şi din dreapta sunt deopotrivă tăiate de marginea pânzei. Astfel de tablouri, foarte numeroase în baroc şi în naturalism, deşi solicită imaginaţia să prelungească percepţia, nu fac inutilă rama, funcţiunea ei nefiind să limiteze, ci să izoleze. „Opera de artă, scrie odată Ortega y Gasset, este o insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate. Pentru ca lucrul să devină posibil, este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viaţa care îl împrejmuic. De la pământul pe care-l călcăm în picioare, până la terenul tabloului, nu putem să înaintăm pas cu pas. Ba chiar nehotărârea limitelor dintre artistic şi vital tulbură bucuria noastră estetică. Din această împrejurare rezultă că un tablou fără cadru, confundând limitele sale cu obiectele utile şi extraartistice care îl înconjoară, îşi pierde din plenitudinea şi puterea lui de sugestie. E nevoie ca zidul adevărat să se termine, şi deodată, fără ezitare, să ne găsim în interiorul ideal al tabloului. În acest scop este necesar un izolator. Funcţiunea aceasta o îndeplineşte cadrul”. 1 Acelaşi rol îndeplineşte soclul în sculptură. Fără îndoială că sensul lui este şi practic, ca unul care garantând o bază solidă bustului sau monumentului, îi oferă în acelaşi timp o

siguranţă pe care amestecul cu obiectele printre care se circulă ar putea-o compromite. Dar soclul are şi funcţiunea estetică specială de a mijloci trecerea de la totalitatea spaţiului către spaţiul special în care se înscrie plăsmuirea artistică. În fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului. Dar cea mai de seamă funcţiune estetică a soclului este să izoleze figura, **s-**o înalţe peste realitatea comună **într-**o regiune ideală.2 Din această pricină, soclul a fost întrebuinţat nu numai de sculptori, dar şi de atâţia din pictorii Renaşterii, de un Belini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, care înfăţişau personajele sacre pe un piedestal, desigur pentru a obţine mai intens izolarea constitutivă pentru orice operă de artă. Există desigur şi opere plastice lipsite de soclu. Aşa, de pildă, în arta Extremului Orient, statui de oameni, animale, idoli, sunt adeseori aşezate direct pe pământ. După cum observă însă odată Erich Everth, astfel de figuri renunţă la efectul propriu-zis estetic, urmărind să inspire teroarea sau alte efecte practice. Ţinta aceasta o ating şi figurile de ceară din colecţiile de tipul Muzeului Grevin, lipsite şi ele de soclu. Când însă suprimarea soclului nu poate fi pusă în legătură cu o intenţie practică, figura plastică redată planului comun impresionează ridicul, ca ceva esteticeşte degradat, întocmai ca reprezentaţiile dramatice coborâte de pe scenă în stradă. August Schmarsow observă odată că operele sculpturii sunt îndeobşte înălţate din *spaţiul plastic* în *spaţiul vizual*. În spaţiul plastic aceste opere există atâta vreme cât artistul le modelează, cât timp adică ele se găsesc în raport cu funcţiunile lui tactile. Toate obiectele practice figurează de altfel în spaţiul tactilităţii. Un obiect practic este totdeauna pentru noi ceva care poate fi cuprins şi pipăit, cel puţin în reprezentare. Opera de artă terminată se înalţă însă din spaţiul tactil în acela vizual, devenind o pură. imagine optică, obiectul unei contemplaţii imateriale3. Printre mijloacele care înalţă

imaginea în planul vizualităţii pure stă şi întrebuinţarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării, şi anume, *proiectarea în spaţiul artistic*, un termen mai general decât spaţiul vizual. Însuşirea de a fi un loc al purei vizualităţi este numai una din calităţile spaţiului artistic; celelalte atribute ale lui rămân încă a fi găsite. Vom spune astfel că spaţiul artistic este convenţional. O perspectivă de kilometri poate încăpea **într-**o gravură de câţiva centimetri. Cine vede **într-**un mic desen reprezentarea unui întins peisaj admite odată cu aceasta o convenţie care îl izolează de realitate. Iluzia nu devine niciodată atât de mare încât să facă inconştientă convenţia constitutivă pentru contemplaţie, căci dacă lucrul **s-**ar întâmpla, spectatorul ar privi un adevărat colţ al naturii, iar nu o operă de artă. O altă însuşire a spaţiului artistic este de a se găsi **într-**un raport de discontinuitate cu spaţiul practic. Cele două spaţii nu se continuă niciodată unul pe altul. Spaţiul unei încăperi nu se prelungeşte în spaţiul înfăţişat de tabloul care atârnă pe unul din zidurile ei. Între aceste două spaţii există o relaţie de completă opoziţie. Tabloul se găseşte *în faţa* mea, dar nu aşa cum ar fi situat un obiect de utilitate practică pe care l-aş privi din perspectiva frontală. Vecinătatea lui frontală cu privitorul este opoziţia din**tr-**o lume calitativ deosebită, şi anume, tocmai din lumea spaţiului artistic.4 Prin toate aceste însuşiri ale spaţiului artistic, proiectarea în mediul lui este încă unul din mijloacele izolării.

Într-acestea artele zise succesive întrebuinţează în vederea izolării *proiecţia în timpul artistic*. Timpul artistic prezintă şi el numeroase caractere diferenţiale faţă de timpul practic. Mai întâi, timpul artistic prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor manifestă felul lui convenţional. O întâmplare povestită **într-**un roman sau acţiunea unei drame nu au aceeaşi durată în ipoteza desfăşurării lor reale şi în redarea lor

artistică. *Povestea de iarnă* a lui Shakespeare înfăţişează întâmplări despărţite prin**tr-**un interval de douăzeci de ani, în timp ce reprezentarea ei pe scenă durează abia câteva ore. Evenimentele intime invocate în *Ulysse* al lui Joyce sunt presupuse că umplu o singură zi din viaţa unui om, pe când lectura acestui voluminos roman durează neapărat mai mult. Cine citeşte un roman sau asistă la o reprezentaţie dramatică acceptă o durată convenţională şi se izolează în felul acesta din timpul real. Nu numai de altfel că timpul reprezentat poate avea o întindere cu mult mai mare decât acel obiectiv care îl cuprinde, dar acesta din urmă poate avea o durată subiectivă inferioară aceluia care poate fi măsurat cu ceasul. O reprezentaţie teatrală de trei ceasuri care figurează desfăşurarea unei vieţi întregi poate părea aceluia care a urmărit-o cu emoţie şi interes că **s-**a scurs în câteva momente.5 Liberarea de condiţiile timpului practic prin ficţiune artistică este o împrejurare dintre cele mai obişnuite. Timpul real este apoi *unidirecţional*. El dispune momentele care îl compun în direcţia unică a înaintării din trecut către viitor. Convenţia artistică poate însă interverti această direcţie povestind mai întâi viitorul unei acţiuni, al cărei trecut este înfăţişat mai în urmă. Astfel, în romanele autobiografice, în *Adolfa* lui Benjamin Constant sau în *Dominique* a lui Formentin, povestirea se deschide asupra evocării unui moment a cărui pregătire din trecut este înfăţişată abia după aceea. Timpul real este şi *unidimensional*.

Momentele lui se succed după singura dimensiune a relaţiilor dintre *înainte* şi *apoi*. Timpul artistic poate avea o structură mai complicată. El poate fi bidimensional, şi momentele lui se pot compune nu numai după relaţia înainte şi apoi, dar şi după aceea dintre nivele ale timpului *mai jos* sau *mai sus*. Aşa în romanul *Mrs. Dalloway* al scriitoarei engleze Virginia Woolf, povestirea întâmplărilor unei singure zile alternează cu aceea a unor evenimente

vechi de douăzeci de ani, aşa încât romanul în întregimea lui pare a se desfăşură în două serii ale timpului, situate la altitudini diferite. Este drept că şi în durata psihologică percepţiile prezente pot necontenit să se amestece cu amintirile trecutului, fără însă ca prin aceasta să se producă o denivelare a duratei interne, de vreme ce amintirile sunt şi ele stări sufleteşti legate de actualitatea conştiinţei şi prin urmare veşnic la timpul prezent. Cine întâlneşte un prieten şi îşi aminteşte apoi împrejurările în care I-a cunoscut trăieşte două stări care se succed pe direcţia unidimensională a timpului practic. Când însă Virginia Woolf ne înfăţişează pe eroina ei trăind un moment al zilei care serveşte de cadru întregii povestiri şi apoi un altul al vechii iubiri, înfăţişate nu numai ca o amintire, dar ca o întâmplare desfăşurată **într-**un alt nivel al duratei, ea obţine o construcţie temporală fictivă şi convenţională. Este aci unul din mijloacele cele mai ingenioase pe care l-a găsit literatura pentru a obţine depăşirea şi izolarea din realităţile timpului practic. Un mijloc obţinut prin analogie cu discantul muzical în care două serii tonale sunt făcute să răsune alternativ. În sfârşit, timpul artistic este eterogen faţă de cel practic. Ele nu se continuă şi nu se însumează, ci se opun ca două medii deosebite. Când asist la reprezentaţia unei drame care începe la ora 8 seara, nu pot spune că acţiunea dezvoltată acolo, concepută ca ficţiune literară, începe la aceeaşi oră şi se termină cu sfârşitul spectacolului. Între aceste două momente a durat numai reprezentarea ca o acţiune practică, nu însă şi drama ca operă de artă, care din momentul în care a început să se desfăşoare şi până la sfârşit a decurs **într-**un mediu temporal deosebit.

Lipsa momentului izolator compromite totdeauna valoarea estetică a operelor. Am citat mai sus cazul statuilor fără soclu sau al reprezentaţiilor teatrale coborâte în stradă. În rândul aceloraşi exemple am putea

adăuga, împreună cu R. Hamann, pe cel al grădinilor astfel pietate pe zidurile unora din curţile palatelor baroce, încât să favorizeze iluzia că grădina continuă curtea, sau cazul acelor tablouri în care o tehnică abilă poate da impresia că braţul unuia din personajele figurate iese afară din tablou.’1 În toate aceste prilejuri renunţarea la proiecţie în spaţiul artistic impresionează grotesc şi determină dezaprobarea estetică. Dimpotrivă, izolarea aplicată chiar unor înfăţişări ale naturii sau ale vieţii practice le conferă o anumită valoare artistică. Astfel, la Salzburg, în timpul stagiunii teatrale de vară, un proiector îşi plimbă fasciculul de raze, până la ore târzii, asupra vreunuia din detaliile peisajului dispus pe colinele din preajmă, vreo casă de ţară sau un colţ de pădure. Izolate prin lumină mai puternică în cadrul nopţii înconjurătoare, aspectele acestea dobândesc un anumit farmec artistic. Plimbările prin vechile străzi ale Sienei rezervă călătorului o plăcere de acelaşi fel. Cum oraşul este situat pe mai multe coline, se întâmplă ca prin arcul unei bolţi deschis la vreun capăt de stradă, să zăreşti în rama lui un grup de clădiri pe înălţimea dimpotrivă: efectul este totdeauna artistic7. Dacă trebuie să recunoaştem apoi o oarecare valoare artistică imaginilor fotografice, lucrul se datorează numai izolării lor din complexul în care viaţa ni le prezintă de obicei. Această posibilitate a fotografiei a dezvoltat-o cu mult succes cinematograful, obţinând acel efect pe care un teoretician I-a numit „fantasticul apropierii” s. Clanţa unei uşi, o roată care se învârteşte, un obiect uzual, sporite în dimensiunile lor obişnuite prin**tr-**o fotografiere de strictă proximitate, impresionează artistic. Izolarea ne apare astfel ca unul din momentele constitutive ale artei, deşi nu singurul şi nu unul suficient.

b) ORDONAREA

Pentru o conştiinţă care nu este călăuzită nici de disciplina ştiinţifică, nici de aceea a artei, impresiile

pătrund în ea **într-**un mod cu totul întâmplător. Imagini aparţinând unor categorii deosebite sau provenind din serii cauzale dintre cele mai diverse se poate întâmpla să bată la poarta conştiinţei şi să găsească deopotrivă intrare. Percepţii ale feluritelor simţuri pot să se producă împreună şi să intre în conştiinţă în acelaşi timp. În fine, percepţiile se amestecă necontenit cu reprezentările, gândurile noastre intime se învălmăşesc în fiecare clipă cu imaginile pe care le primim de la lumea exterioară. Există în *Ana Karenina* a lui Tolstoi un pasaj în care eroina romanului este înfăţişată îndreptâ**ndu-**se în prada unei mari agitaţii sufleteşti către staţia de drum-de-fier unde avea să-şi găsească sfârşitul. În acest drum tragic, romancierul ne arată cum în conştiinţa eroinei sale se amestecă necontenit elemente ale reflecţiei proprii cu impresiile primite de la tumultul străzilor pe care le străbate. Este un tablou credincios al felului în care în conştiinţa omenească se amestecă necontenit percepţii cu reprezentări, afecte şi acte de judecată, de altfel nu numai **într-**un suflet stăpânit de o emoţie violentă. Confuzia dintre stările conştiente de provenienţă endogenă sau exogenă este atât de mare la primitiv, dar şi la unii copii, încât adeseori ei nu pot să distingă între visurile lor şi realitate. Faţă de acest haos vibrant de imagini, judecăţi, afecte, tendinţe, care alcătuiesc în fiecare moment ţesătura conştiinţei omeneşti, apar ştiinţa şi arta pentru a introduce ordine.

Ştiinţa nu este altceva decât întreprinderea spiritului care îşi propune să limpezească şi să ordoneze icoana confuză a lumii, aşa cum ea apare în mod nemijlocit şi naiv în conştiinţă. În acest scop, ştiinţa începe prin a stabili graniţe precise între eu şi non-eu, între lumea experienţelor subiective şi obiective. Ea distribuie apoi obiectele care compun realitatea în tipuri, genuri, speţe, încât din haosul primitiv al impresiilor obţine un ansamblu sistematizat în clase de felurite grade de generalitate,

subsumate unele altora. În sfârşit, ştiinţa a găsit mijlocul de a se orienta în realitate, stabilind nu numai raporturi coexistenţiale între fenomene, dar şi raporturi de succesiune. Ea poate de pildă distinge cu justeţe între anterior şi posterior. Pentru mentalitatea naivă, anterior este ceea ce apare mai înainte în conştiinţă, posterior ceea ce apare mai în urmă. Dar în practica lucrurilor, efectul poate apărea înaintea cauzelor, adus de felul cu totul întâmplător în care luăm cunoştinţă de realitate. Ştiinţa luptă însă şi împotriva acestor pricini de confuzie, stabilind ordinea reală a succesiunii fenomenelor şi observând regularitatea raportului dintre ele. Pe această cale sunt determinate legile ştiinţifice. Prin legi, clase, tipuri, specii etc., haosul vibrant care apărea mai întâi conştiinţei se dispune **într-**un cosmos în care fenomenele sunt grupate potrivit cu natura lor şi se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obţine o astfel de icoană ordonată a lumii, ştiinţa se hotărăşte la un sacrificiu, şi anume, la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reţinând numai trăsăturile lor esenţiale şi comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noţiunea abstractă. Dacă ştiinţa ar menţine individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor şi legilor generale ar deveni imposibilă.

Există însă şi un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii, şi aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de ştiinţă, nu are nevoie de sacrificiul calităţilor sensibile ale obiectelor. Arta nu lucrează cu noţiuni, ci cu imagini. Chiar atunci când ea trebuie să folosească noţiuni, ca de pildă în literatură, ele nu sunt decât simple materiale, care prin felul în care sunt compuse ajung să reconstituie o imagine individuală. Se poate spune în adevăr că arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unităţi restrânse,

subordonate unei largi unităţi cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care **s-**o înglobeze şi **s-**o domine. Pentru mulţi din esteticienii mai vechi formula frumuseţii era *unitatea în varietate*. Obiecte dintre cele mai felurite devin deopotrivă frumoase, pentru Plotin, prin participarea lor la idee, la raţiunea divină, care fiind unică, împrumută unitatea ei masei disparate a lucrurilor pe care le pătrunde. „Este urât, scrie Plotin, tot ce nu e dominat de către formă şi raţiune, tot ce n**-**a primit încă pe deplin acţiunea formativă a ideii. Dar ideea se apropie, şi ea ordonează, combi**nându-**le, părţile multiple din care o existenţă este făcută; ea le reduce la un tot convergent şi creează unitatea, pentru că ea însăşi este una şi pentru că existenţa formată prin ea devine una, atât cât poate deveni un lucru compus din mai multe părţi. Frumuseţea rezidă deci **într-**un lucru în măsura în care el este redus la unitate. Acest vechi câştig al esteticii trebuie păstrat şi astăzi, cu excepţia că fenomenologia frumuseţii nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însuşiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unităţii în varietate este însă incontestabil. Să urmărim câteva din modalităţile aplicării ei în domeniul feluritelor arte.

Unul din mijloacele mai deseori întrebuinţate de artele plastice în vederea unificării este integrarea feluritelor detalii ale compoziţiei în interiorul unui contur geometric regulat. Astfel, Renaşterea arăta mai multă preferinţă pentru conturul triunghiular, sau, cum se spunea atunci, „piramidal”. „Înălţarea la cer” sau „Coborârea de pe cruce”, motive foarte frecvente în pictura Renaşterii, sunt mai totdeauna ordonate prin conturul triunghiular, şi fără îndoială că dacă pictorii se opreau aşa de des asupra unui astfel de motiv, preferinţa lor se explică şi din pricina afinităţii lui cu această schemă

regulată, capabilă să unifice cu uşurinţă bogăţia de detalii a tabloului. Schema triunghiulară este folosită şi de renumita *Primăvară* a lui Sandro Botticelli. Îngerul care pluteşte deasupra scenei marchează punctul din care coboară cele două laturi ale unui triunghi isoscel. Dacă totuşi personajele din extremitatea dreaptă şi stângă a tabloului rămân afară de triunghi, lucrul se explică prin aceea că artistul n-a voit să schematizeze prea mult compoziţia sa, lăsând o parte din ea neordonată şi rezervând astfel întregului mai multă viaţă şi mişcare. Triunghiul este numai unul din contururile integrante posibile.2 Alteori este întrebuinţat dreptunghiul, ca de pildă în *Cina* lui Leonardo da Vinci, cercul, ca în *Madonna delta Sedia* a lui Raffael, sau elipsa, ca în partea superioară a *Disputei Sacramentului* de acelaşi, în *Despărţirea apelai de pământ* a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine, şi în atâtea din compoziţiile lui El Greco, pentru care era conturul preferat. Printre contururile geometrice, unul mai puţin folosit, din pricina mediocrei lui valori estetice, este pătratul. Pătratul reprezintă în adevăr un caz de unificare prea simplă, deoarece varietatea pe care o domină este aceea a laturilor lui egale între ele. Unitatea trebuie să se stabilească însă asupra unei diversităţi mai bogate şi mai greu de stăpânit.

Elementul integrant este uneori căutat în unitatea de direcţie. Foarte folosită a fost diagonala, ca în *Coborârea de pe cruce* a lui Rubens (din Catedrala de la Anvers) sau ca *Orbii* lui Picter Breughel-Bătrânul (din Muzeul Naţional din Neapole). Alteori el este căutat în unitatea aceluiaşi tip de linie care revine în toate detaliile tabloului. Astfel în *Naşterea Venerii* a lui Sandro Botticelli (din Galeriile Uffizi), aceeaşi curbă ondulatorie de forma valurilor, indicată mai întâi în undele mării din fundul compoziţiei, revin în scoica din care Venera se înalţă. În silueta

acesteia. În părul care îi flutură în vânt, în veşmântul pe care personajul din dreapta i-l întinde. În rochia ei şi în voalurile care acoperă zefirii din stânga. Toate formele tabloului sunt astfel reduse la acelaşi tip. şi unitatea care rezultă este foarte stabilă, deşi nu prezintă niciun schematism rigid sau monoton.

Alteori, în sfârşit, unificarea se poate obţine prin repetarea aceluiaşi tip de poligon. Un bun exemplu, cules de data aceasta din producţia modernă, este peisajul din *Cadaques* al lui Andre Derain, unde oraşul văzut din depărtare se rezolvă **într-**o structură de pentagoane şi dreptunghiuri. Dar aci este întrebuinţată şi schema triunghiulară, care conţine întreaga lor multiplicitate. Unitatea obţinută este în consecinţă foarte strictă, deşi varietatea pe care ea o conţine este mai mică şi impresia generală rămâne mai monotonă. Este evident că tot ce am spus despre acţiunea unificatoare a direcţiilor şi a identităţii lineare şi poligonale, folosind numai exemple din pictură, poate fi repetat şi pentru sculptură sau arhitectură. Unificarea prin aceste mijloace operează şi aci. Arcul plin-cintru al romanicului şi ogiva gotică, verticalismul acestuia şi orizontalitatea palatelor Renaşterii, cupola barocă şi voluta rococo sunt deopotrivă forme şi direcţii care, prin revenirea lor în interiorul aceluiaşi ansamblu arhitectural, îi dau unitatea necesară. Ceea ce este mai interesant este că şi artele care se dezvoltă în timp folosesc uneori unificarea prin repetarea aceluiaşi element. Se cunoaşte astfel rolul pe care îl joacă leit-motivul în drama muzicală a lui Wagner, variaţiile muzicale pe aceeaşi temă, apoi expresiile sau caracterizările care revin necontenit în zugrăvirea unor caractere dramatice sau epice. Astfel, în *Război şi pace*, de Lev Tolstoi, pictura corpolentului, bunului şi abulicului Karatajew reia necontenit comparaţia cu sfera3, iar Agamiţă Dandanache al lui Caragiale evocă mereu

succesele electorale ale familiei sale încă din anul 1848; reveniri de motive care în astfel de compoziţii lucrează ca un factor de integrare şi unificare. Unificarea în interiorul unui contur joacă apoi un anumit rol şi în poezie. Gruparea versurilor în strofe, întrebuinţarea formelor fixe, precum sonetul, glossa sau rondelul, obţin un contur grafic care îşi are sensul lui. Poeţii se arată totdeauna preocupaţi de compoziţia tipografică a paginii şi volumului. Printre ei, un Mallarmé este unul dintre cei mai atenţi la aspectul plastic al tipăriturilor lui şi unul care urmărea pe această cale o sporire a valorii estetice. Cu privire la el, criticul francez Albert Thibaudet a putut spune că: „Pagina, cartea, ca şi versul realizează pentru el o ordine ideală de coexistenţă, de simultaneitate144.

Un alt principiu al unificării este subordonarea sub un motiv dominant. Esteticianul Th. Lipps I-a numit principiul „subordonării monarhice” 5. Multe opere de artă subordonează întreaga lor masă unui singur element. Relatarea totalului la acest motiv predominant este una din particularităţile cele mai importante în structura unitară a anumitor opere de artă. Aşa. de pildă, în domul gotic, nava care compune lungimea edificiului este raportată la tumul care îl termină. Cum însă nava se încrucişează către una din extremităţile ei cu transeptul, acesta din urmă rămâne fără niciun raport cu turnul ridicat la cealaltă extremitate. Din această pricină, arhitectul înalţă adeseori un turn mai mic în punctul întâlnirii năvii cu transeptul, obţinând o structură monarhică dispusă **într-**o ordine descendentă. Pentru pictură, un exemplu în acelaşi sens poate fi găsit în *Dimineaţa* lui Philipp Otto Runge, unde corul îngerilor plutind în aer se dispune circular în jurul motivului compoziţional al personajului alegoric, din mâna căruia se desface un crin uriaş. Tot astfel, Rembrandt subordonează în pânzele sale toate elementele tabloului izvorului de lumină care le scaldă deopotrivă şi adeseori rămâne

nereprezentat. Din punctul în care strălucirea lui se răsfrânge mai puternică, până la periferia semiobscură, toate motivele compoziţiei se subordonează misteriosului focar de lumină. Subordonarea monarhică poate juca un anumit rol şi în muzică. Cele câteva note care răsună la începutul *Simfoniei a V-a* de Beethoven constituie motivul dominant al întregului. El conţine virtualmente parcă toate dezvoltările sonore viitoare, se diversifică şi se complică, revenind apoi îmbogăţit cu tot ce a lăsat în urmă.6 Toată simfonia trăieşte astfel în relaţie cu motivul prin care ea debutează şi care o domină în adevăr. În acelaşi fel, eroul unei tragedii clasice şi soarta lui internă şi externă determină acţiunea tuturor celorlalte personaje. Niciunul nu este lăsat să se dezvolte pe seama sa. Toate sunt subordonate eroului şi se definesc în caracterul şi manifestările lor abia prin relaţie cu el. Ele sunt prietenii sau duşmanii eroului, însoţitorii, confidenţii sau servitorii lui. Analogia ne-ar putea face să spunem că structura unei tragedii clasice franceze oglindeşte constituţia politică absolutistă a regalităţii lui Ludovic al XIV-lea.

Repeţirea când se produce în mod regulat constituie ritmul. Ritmul poetic este revenirea unor sunete accentuate, după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se adaugă în poezie unificarea prin rimă, identitatea sunetelor la sfârşitul a două versuri începând de la consoana de sprijin a ultimei silabe. Pentru ca rima să lucreze însă ca un factor mai puternic de unificare se cuvine ca varietatea pe care ea o subsumează să fie destul de mare. Cum, pe de altă parte, sunetele unificate prin rimă aparţin unor cuvinte, adică unor noţiuni, este necesar ca acestea să fie cât mai variate, în dublul înţeles de a avea accepţiuni cât mai felurite şi de a aparţine unor forme verbale cât mai diverse. Acelaşi cuvânt pus la finele a doua versuri realizează cea mai desăvârşită identitate sonoră, şi totuşi el nu este resimţit

ca rimă. De asemeni, două cuvinte deosebite aparţinând unor forme verbale de acelaşi fel, cum ar fi, de pildă, două participii, două verbe la infinitiv, două substantive la acelaşi caz, sunt înregistrate numai ca nişte rime sărace. Rima nu ajunge la întreaga ei eficienţă decât atunci când unifică prin identitate sonoră reprezentări intelectuale şi forme verbale dintre cele mai îndepărtate. **S-**ar părea că ritmul este un mijloc de unificare numai în artele succesive, în muzică şi poezie. Dar vechea clasificare a lui Lessing între arte ale succesiunii şi simultaneităţii a trebuit mai demult să fie părăsită. După cum încă de la începutul veacului trecut, a observat Ilerbart, orice operă de artă este succesivă întrucât cere un timp de percepţie şi este simultană întrucât reconstituie în cele din urmă un tot unitar.7 Din această pricină, am văzut că operele de artă, oricare ar fi clasa căreia îi aparţin, folosesc deopotrivă mijloace de unificare succesive şi coexistenţiale. Aşa se întâmplă şi cu ritmul, care operează deopotrivă şi în clasa artelor spaţiale. Se vorbeşte despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor şi golurilor, a coloanelor despărţite prin intervale egale, a metopelor alternând cu triglifele în cuprinsul frizelor, alcătuieşte o structură analoagă ritmului muzical sau poetic.

În sfârşit, un alt mijloc de unificare este ceea ce am numit încă din**tr-**un capitol anterior (III, 2) *motivul*. După cum am arătat, nu se poate distinge între motiv şi manifestarea lui externă, între conţinutul intelectual al unei opere şi forma ei. Aceste două planuri sunt intim întrepătrunse în realitatea vie a artei. Dar în chipul de a *apărea* al operei, în felul cum ea se adresează simţurilor noastre, ceea ce cu un cuvânt se numeşte *forma* ei, există două categorii felurite. Există o formă generală şi una individuală. Când maeştrii Renaşterii recomandau forma triunghiulară sau piramidală a compoziţiei, ei o făceau fără

consideraţie pentru individualitatea operei. Scene dintre cele mai felurite puteau fi deopotrivă unificate prin integrarea lor în conturul triunghiular. Dar există opere care manifestă o unitate cu neputinţă de generalizat **într-**o clasă a mijloacelor unificatoare. Aşa *Cina* lui Leonardo da Vinci este unificată prin conturul dreptunghiular care conţine personajele şi care revine, subliniindu-l, în dreptunghiul feţei de masă care atârnă în partea ei anterioară. *Cina* este apoi unificată şi prin ritmul în care sunt grupate personajele, câte două grupuri de personaje dispuse în dreapta şi stânga lui Iisus şi înclinate alternativ în unghi ascuţit şi obtuz cu orizontala mesei. Dar acestea sunt mijloace de unificare capabile de a fi folosite şi de alte compoziţii. Ceea ce determină aspectul individual al operei este momentul psihologic pe care îl înfăţişează, acela în care Iisus rostind cuvintele: „unul dintre voi mă va vinde”, provoacă în fiecare dintre apostoli reacţiuni adecuate felului particular al caracterului lor, deşi unitare în raport cu motivul lor comun. Momentul psihologic despre care vorbim este forţa plastică intimă a operei, *forma ei internă*, o expresie a lui Plotin. Tot astfel forma internă a unei coloane, care o constituie ca o unitate, este raportul gravitaţiei cu rigiditatea, prin care coloana poate sprijini masa arhitecturală care o apasă. O coloană prea subţire pentru greutatea arcului de boltă care se odihneşte pe ea nu se compune cu restul construcţiei, nu se unifică cu ea, rămânând acolo un element neintegrat şi caduc. Forma internă a unei tragedii este caracterul eroului principal care motivează nu numai faptele lui, dar şi pe acele ale celorlalte personaje eu care el intrând în conflict, determină laolaltă desfăşurarea generală a acţiunii.

Un cuvânt trebuie spus şi despre relaţia în care izolarea stă cu unificarea. Deşi nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularităţi ale structurii artistice, acţiunea lor merge tot timpul mână în mână. Căci

fără îndoială că printre mijloacele unificării trebuie să trecem şi izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm şi unificarea. O operă este mai unitară prin însăşi forţa izolării ei de restul realităţii. Tot astfel, ea este mai bine izolată când perfecta ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) CLARIFICAREA

Faţă de caracterul întâmplător şi dezordonat în care se înlănţuiesc stările noastre de conştiinţă în unitatea experienţei, am văzut că arta reprezintă o încercare de organizare, ale cărei procedee mai importante le-am analizat mai sus. Dar spre deosebire de organizarea prin gândire ştiinţifică, arta nu renunţă la felul sensibil al experienţelor noastre, ci dimpotrivă, îl sporeşte. Un alt moment constitutiv al operei de artă este în consecinţă *clarificarea*. Cercetarea poate cu siguranţă distinge în cunoaşterea lumii, mai ales aşa cum ea se produce **într-**o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puţin de disciplina ştiinţei, un conţinut *perceptiv* şi unul *neomatic*, aspectul şi semnificaţia lui. Dozajul acestor două elemente se produce de cele mai multe ori în avantajul celui din urmă. Puţină lume privind un copac sau un ţărm de ape va reţine înfăţişarea lor strict individuală, aşa cum ea este dată în conţinutul perceptiv. Cei mai mulţi vor identifica numai aceste obiecte, le vor înţelege, legâ**ndu-**le de clasa generală din care ele fac parte. Distingem în lucruri mai cu seamă categoria lor. Motivul acestei atitudini se găseşte, după Bergson, în interesul practic cu care ne orientăm îndeobşte în mijlocul lumii. „Ceea ce văd şi ceea ce aud din lumea exterioară, scrie Bergson, este numai ceea ce extrag simţurile noastre pentru a ne lumina conduita. Tot astfel ceea ce cunosc cu privire la mine însumi este numai ceea ce răsare la suprafaţă şi ia parte la acţiune. Simţurile şi conştiinţa mea nu-mi dau din realitate decât o simplificare

practică. În viziunea pe care ele mi-o oferă despre lume şi despre mine însumi, diferenţele inutile omului sunt şterse, asemănările utile sunt accentuate şi astfel se desemnează mai dinainte căile pe care acţiunea le va urma. Aceste căi sunt acelea pe care întreaga umanitate, înainte de mine, a trecut. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care îl putem scoate din ele. Şi ceea ce percep este tocmai această clasificare, mai mult decât culoarea şi forma lucrurilor.11 Dar în opera de artă, produsul unor individualităţi care, după un Schopenhauer sau Bergson, au izbutit să se elibereze de obştescul comandament al practicii, dozajul dintre conţinutul perceptiv şi noematic ajunge la un alt raport. Fără îndoială că un peisaj sau un portret poate fi gândit şi în sfera unei clase generale de obiecte, recunoscând că peisajul este o livadă sau portretul este un florentin din veacul al XV-lea. Fără îndoială că operele pot avea un *motiv*. Ceea ce însă interesează mai mult decât categoria lor sunt în peisaj sau portret jocul liniilor, armonia culorilor, efectele luminii. O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cât mai completă a conţinutului noematic. Încă din antichitate, Platon defineşte obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificaţie, prin îndepărtarea oricărui motiv. „Ocupându-mă despre frumuseţea figurilor, scrie el în *Philebos*, nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gândi mai întâi mulţimea, cum sunt formele fiinţelor vii sau figurile din tablouri. Eu mă gândesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spaţial, obţinut prin compas, riglă sau echer… Căci numai acestea nu sunt frumoase pentru ceva, ci în sine şi prin origine”. Continuând marea tradiţie antică, un Winckelmann trece în rândul momentelor constitutive ale frumuseţii artei, lipsa ei de semnificaţie, care o face deopotrivă cu apa curată, socotită cu atât mai preţioasă cu cât are mai puţin gust.2 Este drept că pentru un Kant numai frumuseţea liberă a naturii, nu şi aceea a

artei, este obiectul unei satisfacţii fără concept. Dar artiştii au înţeles totdeauna că această formulă poate fi aplicată şi operelor lor. „O figură bine desenată, notează Baudelaire în legătură cu Delacroix, îţi insuflă o plăcere cu desăvârşire străină de subiect. Voluptuoasă sau teribilă, figura aceasta nu-şi datoreşte farmecul decât arabescului pe care îl înscrie în spaţiu”. 3 Ceea ce ne vorbeşte prin artă este până la un punct forţa şi bogăţia lumii sensibile, neatârnată de semnificaţia ci intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel.

Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligaţia de a înfăţişa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate şi bine luminate. Pictura a obţinut adeseori cu succes reprezentarea clarobscurului, a contururilor care se desprind din ceaţă, a luminilor tremurătoare răsfrânte de o suprafaţă lucie, a desişurilor de pădure. Muzica şi poezia au ştiut de asemeni să reprezinte sentimentele şi în general stările de spirit fără formă determinată, presimţirile, revelaţiile fugitive, tendinţele instabile şi echivoce, acel „nu ştiu ce şi nu ştiu cum” al poetului nostru. Au fost chiar teoreticieni care au recunoscut tocmai în această regiune incertă a conştiinţei domeniul propriu al poeziei. Renumitul „*je nesais quoi*” al lui Bouhours, în veacul al XVII-lea, misticismul romantic, vagul simbolist sunt tot atâtea principii ale unei estetici care recunoaşte în lipsa de claritate însuşirea de căpetenie a materialului propriu-zis poetic. Fără a cădea în acest exces, trebuie să recunoaştem că lipsa de claritate are şi ea drept de cetate în artă, atunci când este tratată cu claritate artistică. Există în adevăr o claritate a neclarului. Ceea ce este misterios, fluent şi nehotărât poate fi resimţit în operele artistice în toată forţa caracterului său sensibil. Arta poate să-şi îndrepte acţiunea de clarificare şi asupra acestor aspecte ale naturii sau ale sufletului omenesc.

Care sunt însă mijloacele clarificării? Fără îndoială că

acţiunea de izolare şi unificare sporeşte înfăţişările artei în însuşirile sensibile. Feluritele momente constitutive ale artei lucrează în colaborare. Acţiunea unuia din ele potenţează pe a celorlalte. Aşa se întâmplă că izolarea aspectului artistic din legăturile care îl unesc cu restul realităţii dă calităţilor lui sensibile mai mult relief. Când percepem un obiect în conexităţile lui spaţiale sau temporale, ca partea unui întreg, ca o verigă din**tr-**un lanţ, ca o cauză sau un efect, îl percepem mai puţin drept ceea ce este el în realitatea lui strict individuală, care este totdeauna o realitate sensibilă. Cunoştinţa raportată la totalitatea unui întreg spaţial sau la aceea a unei serii temporale este accentuată noematic. Înţelesul atârnă mai greu **într-**o astfel de cunoştinţă decât conţinutul perceptiv. Dimpotrivă, prin izolare, conţinutul perceptiv devine mai bine accentuat, în timp ce semnificaţia este împinsă în planuri mai umbrite. Tot astfel unificarea, prin gruparea elementelor unui aspect către centrul lui, solicită nu numai izolarea, dar şi clarificarea lui. Căci, fără îndoială, percepem mai bine ceea ce este organizat şi unificat decât ceea ce este haotic şi disparat. Dar în afară de aceste mijloace cu totul generale ale clarificării, există unele ţinând de firea specială a feluritelor arte. Enumerarea lor sistematică şi integrală cade în sarcina teoriei diverselor arte. Aci, ca şi în cazul celorlalte momente constitutive ale frumosului artistic, trebuie să ne mulţumim cu câteva exemple.

Unele mijloace ale clarificării se raportă la direcţii şi dimensiuni. Fără îndoială, orice obiect în spaţiu are o înălţime, o lăţime şi o adâncime. Dar numai în percepţia operelor plasticii dimensiunile capătă un relief deosebit. Astfel, un templu grecesc ni se pare a se dezvolta mai cu seamă în lăţime, pe când o biserică gotică urcă în înălţime. Pentru a obţine acest efect, templul grecesc întrebuinţează colonada; pe când goticul foloseşte tumul şi săgeata lui.

Când arhitecţii Renaşterii voiau să marcheze orizontala, ei trăgeau câte un rând de ciubucuri între etaje, ca de pildă în Palazzo Medici al lui Michelozzi, din Florenţa. Uneori însă era subliniată verticalitatea, ca în Palazzo Rucellai al lui Leon Battista Alberti, prin ajutorul şirului de coloane late aşezate între ferestrele fiecărui etaj. Adâncimea este marcată mai cu seamă în interiorul monumentelor arhitectonice, de pildă prin colonadele care se desfăşoară de o parte şi de alta a navei în catedralele gotice. Marcarea dimensiunilor se petrece şi în pictură sau sculptură. Pentru înălţime şi lăţime, operaţia marcării este mai uşoară în pictură, care se desfăşoară în planul bidimensional. Adâncimea este obţinută prin articularea tabloului în mai multe planuri succesive, fiecare din acestea fiind ocupate de câte un obiect micşorat după legile perspectivei. Sculptura se desfăşoară în spaţiul tridimensional şi are posibilitatea să accentueze oricare dintre dimensiuni. Cum însă operele ei sunt îndeobşte privite din afară, cu uşurinţă ele ne-ar putea apărea comprimate în plan. Din această pricină, adeseori sculptorii combină perspectiva frontală cu cea laterală, întorcând capul statuii către dreapta sau stânga privitorului şi făcâ**ndu-**ne astfel să percepem şi adâncimea ei.

Alteori sunt evidenţiate cu multă energie formele. Aşa făcea un Polyclet în *Doiyphonil* său, când accentua linia de îmbinare a trunchiului cu picioarele, stilizâ**nd-**o în forma unei curbe regulate. Stilizarea este de altfel un procedeu mai general în artele plastice, constând din reducerea formelor vii la schema lor geometrică. Simplificarea conturului aparenţelor vii prin apropiere de tipul lor raţional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuinţată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decât excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce

decât o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale şi animale către mineral şi care nu dovedeşte decât în ce măsură a sărăcit fantazia unora dintre artiştii moderni. Clarificarea coloristică are şi ca un întins câmp de aplicaţie. Un ochi de rând percepe rareori nuanţele culorii, gradele ei felurite de saturaţie, claritate şi luminozitate. Cine se mulţumeşte să identifice o culoare o face de obicei prin asimilare cu aparenţa ei cea mai saturată. Obiectele sunt pentru majoritatea oamenilor roşii, albastre, galbene etc., înţelegând de fiecare dată roşul, galbenul, albastrul cel mai saturat. Este destul să auzim povesti**ndu-**se despre feţe galbene ca ceara, despre ochi albaştri ca cerul, despre un păr negru ca pana corbului, pentru a ne convinge că în percepţia şi amintirea culorilor oamenii sunt lipsiţi de obicei de sentimentul oricărei nuanţe. Întemei**ndu-**se pe astfel de experienţe, un psiholog ca Herring a putut construi noţiunea „culorilor memoriei” (*Gedächtnisfarbe*), care sunt totdeauna culorile cele mai saturate.4 în această monotonie şi simplitate a sistemului coloristic obştesc, pictura introduce varietate şi nuanţare, întrebuinţând alături de culorile locale tonurile şi valorile. În felul acesta reuşeşte pictorul să vrăjească în faţa noastră un univers coloristic de o mare forţă şi fecunditate.

În acelaşi fel lucrează poezia. Orice limbaj omenesc este plin de locuri comune, de expresii consacrate. Poetul se pricepe să desfacă aceste clişee, sancţionate prin**tr-**o întrebuinţare generală, şi să asocieze cuvintele limbii după raporturi inedite. Limba capătă pe această cale o viaţă nouă, şi conţinuturi care rămâneau disimulate sub locurile comune tradiţionale devin acum exprimabile. Tezaurul lingvistic, vocabularul şi formele omului de rând sunt apoi cu totul reduse. Din miile de cuvinte ale unei limbi culte, omul obişnuit întrebuinţează abia câteva sute, felurite după profesia şi clasa socială căruia îi aparţine, dar

niciodată prea numeroase. Limba poetului este mai bogată şi facultatea sa de a exprima devine mai întinsă. Această bogăţie a termenilor permite apoi acordarea lor cu observaţii sau experienţe intime mai diferenţiate şi creează astfel virtutea *proprietăţii*. Uneori proprietatea este însă depăşită, şi tocmai întrebuinţarea improprie a cuvintelor, ca în metaforă, este menită să sporească intuitivitatea limbii. Metafora este apoi numai una din numeroasele figuri verbale sistematizate de vechea retorică: hiperbolă, catachresă, sinecdocă, metonimie, antonomază etc., a căror funcţiune este deopotrivă a spori în imaginaţia cititorului imaginea concretă a lumii. În această privinţă cercetarea modernă a produs unele îndoieli de care trebuie să luăm act. Încă din antichitate poeziei i se rezerva un rol deopotrivă cu al plasticii, rolul de a evoca lucrurile în aparenţa lor sensibilă. *Ui pictura poesis*, spuneau cei vechi. Lessing, care a izbutit să tragă linii precise de demarcaţie între plastică şi poezie, rămânea totuşi la aceeaşi concepţie cu privire la scopul unitar al acestor două arte, deosebite numai prin mijloacele pe care ele le întrebuinţează pentru a-l atinge. Poezia, spunea Lessing, evocă prin povestire; plastica, prin prezentare în spaţiu. Abia în zilele noastre vechea idee despre unitatea poeziei cu plastica a primit un atac mai masiv. Astfel, pentru un Th. A. Meyer sau M. Dessoir, cuvintele limbii sunt încărcate cu o energie sentimentală egală cu aceea a intuiţiilor concrete, pe care ele o degajează chiar atunci când nu trezesc reprezentări ale imaginaţiei, cum în realitate nu se întâmplă niciodată.5 Numai fiindcă termenii abstracţi ai limbii stârnesc aceleaşi sentimente ca şi intuiţiile sensibile corespunzătoare, ni se pare că le avem şi pe acestea din urmă, deşi în realitate ele nu apar de loc conştiinţei. Să ne închipuim de altfel ce tumult şi ce confuzie ar provoca în mintea noastră încercarea de a traduce în imagini comunicările limbajului. Nici metafora,

nici ceilalţi tropi nu urmăresc de fapt acest rezultat. Ele nu urmăresc şi nici nu obţin să ne transmită intuiţiile lucrurilor, ci numai de a le face mai impresionante, de a le însoţi cu un coeficient mai intens al trăirii. Clarificarea nu ar lucra în cazul acesta în sensul promovării **într-**o lumină mai vie a conştiinţei a conţinutului perceptiv al lucrurilor, ci a conţinutului lor sentimental. Şi cu toate acestea nu mi se pare că limbajul poetic este lipsit de orice virtute intuitivă. Pe trunchiul sentimentului poetic al lucrurilor înfloresc numeroase imagini de-ale lor, numai că acestea nu sunt dedublări imaginative ale întregurilor, ci revelaţii ale unuia sau altuia din aspectele lor, sau sclipiri fugitive ale masei lor indistincte şi pitoreşti. Poezia nu proiectează în imaginaţie, ca pe un ecran, filmul bine luminat al universului vizibil. Ea favorizează mai degrabă o viziune impresionistă a lumii, şi puterea ei intuitivă nu apare problematică decât acelora care îi cer vizibilitatea distinctă a unei copii fotografice.

d) IDEALIZAREA

Prin operaţia izolării, ordonării şi clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conştiinţei prelucrat de artist a dobândit o însuşire ideală, care alcătuieşte un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor şi constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăşi, opera de artă nu mai aparţine lumii experienţelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele şi determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfăţişează un conţinui perceptiv, accentuat cu atât mai energic cu cât semnificaţia lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare* decât *există*. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realităţi care stăruie independent de chipul în care ea apare conştiinţei şi necondiţionată de funcţiunile ideale prin care spiritul o

ia în stăpânire. Oricare ar fi varietatea aparenţelor lui, existentul rămâne identic cu sine şi stăruind chiar după stingerea ultimei conştiinţe omeneşti. Opera de artă nu aparţine însă existenţei, ci aparenţei. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor şi este, ca atare, condiţionat şi corelaţionat cu unele funcţiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiţia, imaginaţia etc. Deşi în teorie pură, după cum **s-**a încercat şi în şirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatârnat de conştiinţa care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularităţile structurii ei obiective: progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aci în faţa unei simple ipoteze şi că după adevărul complet al lucrurilor arta rămâne totdeauna corelaţionată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru conştiinţa umană. Particularităţile structurii ei sunt în mod permanent adaptate funcţiunilor conştiinţei. Izolată din mijlocul lumii, necondiţionată de ea, simplă aparenţă, trebuie să recunoaştem artei o însuşire *ideală*. Idealitatea artei se poate determina însă şi prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în ţesătura experienţei noastre practice, tot ce ne poate influenţa **într-**un chip oarecare voinţa. În acest înţeles o fantomă este reală atâta timp cât credem în ea şi ne comportăm în consecinţă. În momentul în care pierdem această credinţă şi recunoaştem fantoma, ca fantomă, ca simpla proiecţie a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* şi ideală.

Idealitatea artei nu este însă a irealităţii. Irealitatea se opune realităţii în cuprinsul aceleiaşi sfere. Ele sunt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotrivă lor raportare la practică. Cu operele artei se întâmplă însă altfel. Idealitatea artei este *areală*. Arta nu este evaluată de noi în raport cu practica. Opoziţia ei faţă de realitate nu

este a irealităţii. Arta se opune realităţii din**tr-**o altă sferă. Un portret nu este o fantomă şi nici măcar iluzia unui om viu. Este destul să privim portretul prin stereoscop şi să provocăm iluzia realităţii lui amestecată cu conştiinţa că ne găsim numai în faţa unei iluzii, adică a unei irealităţi, pentru ca însuşirea estetică a portretului să dispară. Lipsite de caracter estetic sunt şi toate acele picturi din categoria numită *„tr*o*mpe l'oeil".* Constatarea atributului de arealitate al artei ne îngăduie să judecăm la justa ei valoare o teorie ca aceea a lui Konrad Lange, pentru care arta se întregeşte din două serii de reprezentări, dintre care una favorizează iluzia (prin asemănare cu formele şi culorile obiectelor din natură, prin situare în perspectivă etc.), iar cealaltă distruge şi anulează această iluzie (prin vizibilitatea procedeelor tehnice, prin stilul personal al tratării artistice etc.) 1. Arta, ca unitate estetică, nu urmăreşte nici să stârnească iluzia, nici s-o corecteze, pentru că aparenţa ei se dezvoltă într-u**n** plan exterior distincţiei dintre realitate şi irealitate, şi anume, în planul arealităţii. Am spus, arta ca unitate estetică, deoarece prin elementele extracstetice pe care le cuprinde, prin suma valorilor sociale, morale, teoretice sau religioase pe care le subsumează în unitatea estetică a operei şi în măsura în care aceste valori sunt considerate separat şi desprinse din unitatea lor, este evident că arta se poate întreţese cu viaţa practică şi arc în această calitate o incontestabilă realitate.

Pentru a obţine această înălţare în planul ideal al arealului, arta întrebuinţează, în afară de mijloacele generale analizate până acum, o seamă de mijloace speciale. Mai întâi, în ce priveşte artele figurative, ele renunţă la una sau alta dintre dimensiunile sau calităţile realităţii. Pictura şi desemnul amputează dimensiifnea adâncă a obiectelor, reprezentând spaţiul în plan. Sculptura renunţă la culoarea reală a obiectelor, înlocui**nd-**o cu aceea uniformă a materialului pe care îl

foloseşte. Dacă totuşi grecii îşi colorau statuile sau întrebuinţau pietre preţioase colorate, ca în cazul statuii Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste culori nu erau niciodată ale realităţii. Culoarea nu urmărea decât să adauge valorii plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogăţească statua zeului cu nişte materiale preţioase, ca un semn al reverenţei cu care se cuvenea a fi înconjurată şi în acest din urmă caz, din nişte motive religioase, extraestetice. Intenţia decorativă este evidentă şi **într-**o statuie ca *Beethoven* a lui Max Klinger, unul din puţinii sculptori colorişti moderni. Dar aci tendinţa arheologizantă, apropierea programatică de greci poate să fi lucrat ca un alt motiv. Niciodată culoarea în sculptură n-a urmărit să modifice caracterul ei areal, aşa cum ar face viziunea steroscopică în pictură. Raţiunile culorii în sculptură trebuie totdeauna căutate în altă parte. Materialele artei se adresează apoi numai simţurilor superioare, văzului sau auzului, adică acelor simţuri care înregistrează însuşirile obiectelor ca ceva străin de noi şi de sfera determinărilor noastre practice. Prin forma lor, prin culoare şi structura lor aparentă, prin sonoritatea lor, lucrurile ne rămân exterioare. Prin temperatura lor însă, prin gustul sau prin mirosul lor, ele pătrund în noi, se amestecă cu senzaţiile pe care le primim de la organele noastre şi pot deveni motivul unor acţiuni de apropiere şi însumare a lor în propriul nostru organism sau de îndepărtare şi eliminare a lor. Neutralitatea practică a materialelor este o regulă de la care arta nu se îndepărtează niciodată. Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului *À Rebours* al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n-ar fi avut o valoare estetică mai mare decât statuile de şocolată şi catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. Neutralitatea practică a materialelor artistice face din ele obiectul unor intuiţii de tipul intuiţiilor intelectuale. După cum ideile ca

nişte existenţe separate de noi aparţin unei sfere eterogene şi ideale, tot astfel şi însuşirile vizuale sau auditive ale operelor de artă. Idealitatea lor se constituie astfel şi pe această cale.

Dar idealitatea artei rezultă şi din faptul că reprezentările ei par a aparţine mai mult decât domeniului *realităţii* aceluia al *necesităţii*. Încă din antichitate, comparând poezia cu istoria, Aristoteles putea preciza în *Poetica* sa că „cea dintâi e mai adevărată decât cea din urmă, istoria înfăţişând numai ceea ce **s-**a întâmplat, pe când poezia ceea ce ar fi trebuit să se întâmple”. Fără îndoială că în realitate principalul se amestecă tot timpul cu secundarul şi esenţialul cu accidentalul. Această stare de lucruri o scoatem în evidenţă atunci când vorbim de iraţionalitatea realului. Arta corectează această naţionalitate, apropiind lucrurile şi evenimentele de tipul lor necesar şi raţional. În acest scop, ea operează o alegere printre trăsăturile realităţii, reţinând esenţialul şi îndepărtând accidentalul. Dar cum printre cele esenţiale există grade felurite, arta se pricepe să intensifice principalul, subordo**nându-**i secundarul. Prin selecţionare, intensificare şi ierarhizare izbuteşte arta să promoveze realitatea către forma ei necesară şi **s-**o înalţe pe această cale **într-**o regiune ideală. Dar a selecţiona, a intensifica şi a ierarhiza presupun numeroase acte de evaluaţie. Ceea ce este esenţial sau întâmplător, principal sau secundar, de o importanţă mai mică sau mai mare nu sunt nişte date pe care conştiinţa le găseşte mai dinainte constituite în experienţă, ci produsul preţuirii ei, şi ca atare nişte elemente pe care abia conştiinţa le introduce în realitate. Să adăugăm că acţiunea de evaluaţie care despică masa realului în important de felurite grade şi în neimportant şi întâmplător se face prin raportare la un anumit criteriu, la ideea unei anumite valori. Care este acest criteriu? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluaţii şi se

recompune din ele? O părere foarte veche a esteticii recunoaşte această valoare în ideea *normală* a omului, în reprezentarea *tipicului* omenesc. O astfel de părere are însă nevoie de fundamentele corectări şi precizări. Căci mai întâi nu este adevărat că arta a înfăţişat vreodată un om în genere şi că prin referire la el a executat ea totdeauna acele operaţii de evaluare pe care le-am amintit mai sus. Chiar statuara elenă, care trece drept prezentarea celui mai general tip omenesc, a arătat în feluritele ei epoci o preferinţă marcată pentru una sau alta dintre vârstele omului. Idealul efebului, al tânărului între 16 şi 20 de ani, ajuns la plenitudinea dezvoltării sale fizice, nu se constituie decât în secolul al V-lea. Aceasta este vârsta *Discobolului*, a *Doryphorului*, a *Diadumenului*. În veacul al IV-lea şi apoi în epoca elenistică, reprezentarea maturităţii, a bătrâneţii şi a copilăriei încep să intre în drepturile lor. Omul reprezentat nu devine astfel mai puţin normal, ci îşi schimbă numai vârsta.2 Determinarea prin vârstă este una din acelea care particularizează mai puţin tipul omenesc, şi din acest punct de vedere arta grecească putea fi înţeleasă ca prezentarea unui om în genere, a tipicului uman. Când alte determinări se adaugă, provenind fie din sex, naţionalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, fie din totalitatea acestora, generalitatea tipului omenesc se restrânge mai mult şi arta evoluează către forma caracteristică. Un grad anumit de caracteristicism este indispensabil reprezentărilor artei, dacă este vorba ca ele să nu degenereze în nişte scheme cu totul inexpresive. Dar înfăţişând indivizi diferenţiaţi după una sau alta din categoriile de mai sus, arta reprezintă totuşi oameni şi prin urmare însuşirile absolut generale ale speţei noastre joacă un anumit rol, după cum atunci când reprezintă alte exemplare animale sau vegetale, caracterele universale ale diverselor speţe biologice intră şi ele cu o parte în reprezentarea artistică a

exemplelor care aparţin sferei lor. Atributele generale ale speţei rămân însă totdeauna învăluite în figuraţiile artei şi nu ajung a fi percepute decât atunci când lipsesc sau când sunt înlocuite, ca de pildă în acele caricaturi, produse artistice minore, în care un tip omenesc este stilizai după asemănarea lui cu unele animale sau un animal este stilizat prin apropierea lui de tipul uman. În toate celelalte cazuri, însuşirile specifice rămân latente în operele artei, ceea ce ne vorbeşte din ele fiind mai mult forţa şi pregnanţa individualităţii. Prin extragerea şi intensificarea acestei energii a individualităţii, cu un succes pe care natura îl obţine rareori în realitate, se completează acţiunea idealizatoare a artei.

Trebuie în fine repetat că momentele constitutive ale artei, ca realitate estetică, îşi sprijină acţiunea lor în mod reciproc. Nu exagerăm nicidecum caracterul sistematic al construcţiei noastre spunând că fiecare din aceste momente constitutive este secundat de oricare dintre celelalte. Pentru obţinerea unui produs unitar şi al cărui scop este intrinsec, adică a unei opere a tehnicii care atinge caracterul de totalitate şi perfecţiune al naturii, conlucrarea izolării cu ordonarea, clarificarea şi idealizarea este indispensabilă. Lipsa unuia singur dintre aceste momente compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decât de convergenţa lor.

4. TIPURILE ARTISTICE

Dezvoltările noastre de până acum ne-au dus la convingerea că opera de artă este o modalitate de organizare a materiei şi a datelor senzoriale ale conştiinţei. Am analizat în paginile anterioare care sunt principiile fundamentale ale acestei organizări, recunoscâ**ndu-**le în izolare, ordonare, clarificare şi idealizare. Arătasem însă mai înainte că forma pe care o ia o operă de artă atârnă de natura valorilor eteronome subordonate unităţii sale estetice. Materialele şi datele

sensibile pe care le prelucrează arta nu au un caracter brut. Ele sunt străbătute de o semnificaţie şi raportate la anumite valori ale culturii, mai înainte ca artistul să le folosească în opera sa. Aceste materiale nu sunt nici brute, nici pasive. Ele sunt încărcate oarecum cu o forţă dinamică, în stare să determine forma viitoare a operei de artă. Apoi, elementele care prin**tr-**o operaţie de disociere strict teoretică primesc numele de conţinut şi formă ale unei opere de artă se găsesc **într-**o relaţie funcţională permanentă. Forma unei opere de artă devine ceea ce conţinutul ei ideal de valori îi indică. Există deci feluri speciale ale izolării, ordonării, clarificării şi idealizării, determinate de natura particulară a conţinutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică. Cercetarea noastră trebuie să se îndrepte acum spre stabilirea acestor permanenţe funcţionale, descriind feluritele *tipuri artistice*. Înţelegem deci prin**tr-**un tip artistic acea clasă logică în care sunt coordonate toate operele artistice diferenţiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde. Fără îndoială că operele care intră în unitatea aceleiaşi clase, în cadrele aceluiaşi tip artistic nu coincid întru totul, conţinutul lor foarte personal determinând o formă strict individuală. Varietatea indefinită a operelor de artă nu poate face inutilă însă încercarea de a le stăpâni intelectualmente, grupâ**ndu-**le după afinităţile conţinutului şi după similitudinile structurii lor. Vom clasifica feluritele tipuri artistice în ordinea celor patru momente constitutive ale operei de artă, începând cu tipurile rezultate din modalităţile speciale ale izolării.

a) SFÂNTUL, OMUL REPREZENTATIV ŞI OMUL DE RÂND

Proiectarea în spaţiul artistic este un procedeu obştesc al izolării. Spaţiul artistic se caracterizează apoi totdeauna prin aceeaşi eterogenitate şi opoziţie faţă de

spaţiul experienţei practice, care face că în artele plastice personajele figurate par a privi din lumea lor către noi, după cum noi privim din lumea noastră către ele. Dar spaţiul artistic, având totdeauna acelcaşi atribute, se dezvoltă uneori cu mult deasupra liniei orizontului nostru, încât figurile înscrise în cadrul lui sunt aşezate la o înălţime inaccesibilă, departe parcă de planul existenţei reale şi de frământările ei. Acesta este între altele cazul mozaicurilor bizantine, de pildă al teoriei de Fecioare şi martiri înşiraţi pe friza interioară a bisericii S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Alteori figurile sunt readuse la linia orizontului şi, cu toate că opuse, totuşi coordonate cu planul existenţei noastre. Un portret din Renaştere, unul din gentilomii sau patricienii din pânzele unui Raffael sau Tintoretto sunt priviţi de pictor de la nivelul lui şi nu dau niciodată impresia că domină existenţa. Aceasta nu se întâmplă nici chiar atunci când figurile pânzelor Renaşterii sunt ale unor sfinţi, care după întregul stil al aparenţei lor rămân totuşi ale unor nobili şi patricieni. Marea lor distincţie face din ei nişte figuri reprezentative ale timpului şi societăţii lor, peste care ei nu se ridică însă în absolut şi eternitate. **S-**a observat **într-**acestea că în naturalismul olandez şi flamand, în pictura de gen a Ţărilor de Jos, figurile sunt adeseori coborâte sub linia orizontului, încât artistul pare a le privi de sus.1 Oamenii consideraţi astfel aparţin de obicei poporului mărunt şi scenele comune sau burleşti în care sunt implicaţi justifică această atitudine superioară a artistului. Să se observe în această privinţă fragmentul de stampă *Elefantul înarmat* al lui Hyeronimus Bosch sau *Şedinţa de muzică* a lui Adr. van Ostade. După cum aşadar spaţiul artistic este superior, coordonat sau inferior spaţiului practic, rămâ**nându-**i în toate împrejurările opus, figurile înscrise în cadrul lui iau caracterul sfântului, al omului reprezentativ sau al omului de rând. Ceea ce determină în toate aceste împrejurări

modalităţile izolării artistice este o anumită experienţă a umanului, un anumit sentiment de distanţă socială faţă de om, prin urmare o valoare eteronomă cu repercusiunile ei asupra structurii operei de artă.

Dar faptul de a figura sfântul, omul reprezentativ sau omul de rând are numeroase alte consecinţe asupra particularităţilor plastice ale operei. Artistul care înfăţişează sfântul se va feri de o caracterizare prea amănunţită a fizionomiei lui individuale şi de redarea mişcării. Tipismul static al înfăţişării lui se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, omul reprezentativ, privit de la o distanţă potrivită, va fi mai bine studiat în particularităţile fizionomiei lui, totuşi nu cu minuţia naturalistului, care permite acestuia din urmă să observe şi să descrie grimasele şi tarele cele mai intime. Cine priveşte cu superioritate pe semenii săi se găseşte în situaţia de a pătrunde în intimitatea lor psihologică cu o indiscreţie pe care nu şi-o permite niciodată deferenţa în care ne menţinem când frecventăm pe oamenii distinşi şi de seamă ai societăţii noastre. Sentimentul cteronomic al distanţei sociale mi se pare aşadar răspunzător şi de gradul felurit de caracteristicism care **s-**a introdus în pictura Renaşterii şi a naturalismului flamand. Pictura sfântului şi a omului reprezentativ este apoi totdeauna individuală, deşi din motive felurite. Sfântul rămâne unic pentru că este absolut şi etern. Semnificaţia lui nu se desăvârşeşte în societate. El n**-**are deci nevoie să fie figurat în relaţie cu alte fiinţe. Chiar atunci când mozaicurile bizantine prezintă mai multe figuri sacre, ele nu compun un grup, rămânând fără relaţie unele faţă de altele, **într-**o succesiune de staturi identice ca şi înţelesul lor invariabil şi etern. Unicitatea omului reprezentativ în portretele Renaşterii provine însă din faptul că el este o fiinţă în care forţele sufleteşti **s-**au armonizat, integrând o personalitate autonomă. Sfântul este unic pentru că stă

deasupra vieţii sociale; omul, reprezentativ, pentru că a reuşit să se facă neatârnat faţă de ea prin personalitate. Omul de rând nu **s-**a ridicat însă la această demnitate. El este un produs al mediului său, un exemplar al turmei sale, şi din această pricină el nu poate fi caracterizat decât integrâ**ndu-**l în acele scene de moravuri, scene de cârciumă, de intimitate domestică, de viaţă profesională, care au fost marea descoperire a naturalismului flamand. Omul reprezentativ al Renaşterii este şi el figurat adeseori însoţit de alte personaje, dar toate deopotrivă alcătuiesc tot atâtea portrete. Relaţia dintre ele nu este atât de activă ca în naturalismul flamand, unde personajele nu există decât prin gruparea lor, prin împletirea lor în acele scene de intimitate sau de schimburi violente de pasiuni, cum viaţa poporului prilejuieşte atât de des. Distincţia omului reprezentativ îl menţine în acea rezervă superioară care îl împiedică să se cheltuiască prea mult sau să se împărtăşească cu o lipsă de măsură plebeiană. Mărginiţi în limitele personalităţii lor închegate şi distinse, oamenii pânzelor Renaşterii îşi rămân, chiar atunci când sunt figuraţi împreună, destul de exteriori, şi fiecare din ei reclamă pentru el însuşi atenţia specială, îndreptată către caracterul lui particular, pe care o cere şi figura individuală în portret.

Se înţelege că întrucât sunt nişte tipuri artistice obţinute prin izolarea **într-**un spaţiu artistic felurit, sfântul, omul reprezentativ şi omul de rând vor reveni în istoria artei ori de câte ori se va reproduce sentimentul corespunzător al distanţei sociale. Exemplele împrumutate artei bizantine, portretisticii Renaşterii şi naturalismului flamand nu sunt decât nişte cazuri particulare aparţinând unor clase mai largi. Se înţelege de asemeni că tipurile amintite aci nu pot aparţine numai artelor plastice. Poezia, ca a doua artă în care sentimentul distanţei de semeni poate avea un rol, cunoaşte şi ea tipurile acestea, numai că

după mijloacele proprii acestei arte proiectarea în spaţiul artistic se asociază aci cu aceea în timpul artistic. Figurile sacre şi legendare ale eposurilor homerice şi ale tragediei greceşti nu sunt făcute dependente de împrejurări de timp şi de loc precise. Timpul şi spaţiul au în aceste opere nedeterminarea distanţei lor legendare. Mai precizat este spaţiul şi timpul tragediei franceze şi elisabetane, deşi nu atât ca în teatrul şi romanul istoric şi naturalist al veacului al XVIII-lea şi al XIX-lea, privite uneori din distanţa unui entomologist. Din aceste cauze, caracterul personajelor în poezia antică este rareori descris. Clasicismul veacului al XVI-lea şi al XVII-lea, considerând omul de la acea distanţă potrivită, dar respectuoasă, care îl poate face să apară ca un întreg, a excelat ca nimeni altul în prezentarea caracterelor bine definite şi monumentale. Adevărata replică literară a portretisticii Renaşterii este omul lui Shakespeare şi Racine, personalităţi de nobili deopotrivă cu acei din pânzele lui Rafael, Tizian şi Tintoretto sau din sculpturile lui Donatello. Curiozitatea pentru nuanţele sufleteşti devine însă superioară chiar începând din veacul al XVIII-lea, şi nu este de mirare că subiectele care par mai bine adaptate noii investigaţii psihologice sunt împrumutate cercului social din care fac parte Figaro al lui Beaumarchais sau unele din personajele pieselor lui Marivaux şi Diderot, adică lumii mărunte sau burgheze, considerate cu acea apropiere şi superioritate, al cărei model fusese stabilit cu două veacuri[3] mai înainte de pictura de gen a Ţărilor de Jos. De asemeni, acţiunea începe să se desfăşoare în timpul prezent. Societăţii contemporane îi place să se recunoască în aceste opere. Din aceste iniţiative se dezvoltă mai târziu realismul şi naturalismul secolului al XIX-lea. Evident, eposul, romanul şi drama n-au putut considera niciodată omul izolat. Dar relieful eroic al personajelor principale în poezia clasică

3 în toate ediţiile anterioare, decenii. Corectat după înţeles. (11. cd.).

veche şi modernă menţine analogia cu unicitatea figurii sfântului în bizantinism şi a omului reprezentativ în portretistica Renaşterii. Tot astfel, există o apropiere indiscutabilă între interesul pentru moravuri care alimentează pe de o parte pictura de gen, pe de alta literatura naturalistă. Modalităţile felurite ale izolării se leagă astfel cu numeroase consecinţe, toate dezvoltâ**ndu-**se deopotrivă din**tr-**o anumită experienţă socială a umanului, din anumite valori eteronomice al căror răsunet în artă poate fi urmărit până departe.

b) PEISAJ TRANSCENDENT, PEISAJ IMANENT ŞI NATURĂ MOARTĂ

Tipurile de izolare pe care le**-**am stabilit rezultă din**tr-**un anumit sentiment de relaţie cu omul. Dar un sentiment de relaţie se poate urzi şi faţă de natură, şi din modalităţile lui particulare apar trei tipuri felurite în prezentarea ei, despre care urmează să ne ocupăm acum. Natura ne este dată totdeauna în opera pictorilor ca ceva opus faţă de lumea experienţelor noastre practice şi concrete, dar această opoziţie se poate produce din**tr-**o lume superioară, din**tr-**una coordonată sau din**tr-**una inferioară. Este evident că un peisaj din mozaicurile bizantine, ca acela care înconjoară pe *Bunul păstor* în Mausoleul Galici Placidia la Ravenna, este văzut de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist este văzut îndeobşte de la acelaşi nivel, iar o natură moartă de Snyders, de sus. Totuşi, această izolare a aspectului peisagistic **într-**unul sau altul din nivelurile spaţiului artistic nu traduce singur sentimentul specific de relaţie al omului cu natura şi nici nu este indispensabil pentru a**-**l exprima. Astfel, un peisaj eroic de Poussin, cum este acela din Muzeul de la Berlin, înfăţişând pe evanghelistul Matei cu îngerul în mijlocul câmpiei romane, deşi nu foloseşte perspectiva superioară, este totuşi resimţit ca o înfăţişare a naturii care domină fiinţa umană, prin vastitatea

orizontului, prin măreţia gestului care a trasat colinele şi a însămânţat cu o vegetaţie luxuriantă întreg ţinutul, prin monumentalitatea construcţiilor arhitectonice din zare. Este aci unul din acele peisaje în mijlocul cărora omul se simte mic şi covârşit. Natura îl depăşeşte şi îl domină. Natura este aci transcendentă omului. Dar această transcendenţă nu este obţinută prin izolarea **într-**un nivel superior al spaţiului, ci prin**tr-**un anumit accent de valoare care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorităţii şi dominaţiei. Se poate stabili aproximativ momentul în care apare acest tip de peisaj şi valorile eteronomice care au contribuit să-i determine. Acest moment coincide cu Renaşterea şi cu modificarea imaginii astronomice a lumii prin introducerea dimensiunii infinitului în cuprinsul ei. Înlocuirea icoanei statice şi mărginite a lumii, vie în antichitate şi evul mediu, prin aceea a unei lumi în devenire şi infinite, gratie unui Nicolaus Cusanus şi Giordano Bruno, a avut o repercusiune asupra sentimentului de relaţie cu natura, printre ale cărui manifestări trebuie trecut şi tipul peisajului transcendent de care ne ocupăm. Dar cum infinitatea nu este reprezentabilă şi nu constituie imagine, gândul despre infinitul naturii nu poate intra în reprezentarea ci plastică decât sub forma măreţiei ei sublime şi covârşitoare. În această formă apare mai întâi natura în planul adânc al unora din portretele şi compoziţiile Renaşterii, până când invadează şi cucereşte pentru ea întreaga scenă, ceea ce se întâmplă cu plinătatea abia în veacul al XVII-lea. Dar gândul de a obţine reprezentarea infinitului a lucrat şi în alte direcţii, producând acea pictură a luminii imateriale, a atmosferei nelimitate în care excelează un Claude Lorrain, un Willem sau Adriaen van de Welde.

Pentru a înţelege mai bine acest peisaj este necesar să-i comparăm cu acela coordonat omului, ca în pânzele impresioniştilor moderni. Aci nu mai întâmpinăm aspecte

care ne depăşesc prin măreţia lor, ci colţuri întâmplătoare sau familiare de natură, o bucată de câmp, un luminiş de pădure, câţiva copaci, vreun aspect surprins în mediul nostru obişnuit şi pe care îl vedem în toate zilele. Natura nu se mai recomandă aci prin calităţi excepţionale şi reprezentative. Pictorii acestui tip nu mai caută natura frumoasă, subiectele excepţionale. Chiar natura cea mai umilă şi chiar cea urâtă, vreo periferie de oraş sau vreo stradă cu mizere construcţii, devine o temă bună pentru ei. Căci natura reprezentată aci nu mai este aceea care ne domină din**tr-**un plan al transcendenţei, ci una care se amestecă cu sufletul nostru, îl pătrunde şi îi este imanentă. Despre astfel de peisaje a putut spune Amiel că sunt nişte „stări de suflet”. Cernerea luminii printre frunzele copacilor **într-**o pânză de Corot, reflexele luminilor oraşului în asfaltul umezit de ploaie sau aglomeraţia indistincă a unui bulevard parizian **într-**o pânză de Renoir, silueta oraşului văzut prin ceaţa serii ca **într-**una din pânzele de la Avignon ale lui Paul Signac sensibilizează oarecum poezia imanentă a existenţei. Natura nu mai este resimţită aci ca *obiect*, ca o realitate care se întinde de la limitele eului şi prezintă o rezistenţă faţă de el. Ea se rezolvă în senzaţiile eului şi se construieşte din ele. Renaşterea cucerise ideea unei naturi ca un ansamblu de fenomene conduse de legi necesare şi obiective, independente deci de variaţiile subiectivităţii umane. Obiectivitatea monumentală a unui peisaj de Poussin sau Rubens este echivalentul plastic al unei astfel de concepţii ştiinţifice a naturii. Modernii au subiectivizat însă ideea naturii făcând din ea un conţinut al conştiinţei. Cu multă îndreptăţire a putut deci un cercetător ca R. Hamann să raporteze impresionismul modern la doctrina unui E. Mach, pentru care realitatea se rezolvă în senzaţii.1 Uneori coordonarea peisajului cu subiectivitatea se face chiar prin regiuni mai profunde ale acesteia. Astfel, un

peisaj de Van Gogh, vreo stradă din Arles, cu solul surprins parcă **într-**o oscilaţie seismică fabuloasă, cu arborii încremeniţi **într-**o mişcare spasmodică, reţine în el imaginea unei experienţe sufleteşti dramatice. Este aci o coordonare a omului cu natura, o saturaţie a naturii cu valori morale, al cărui echivalent literar îl putem găsi **într-**acea descriere adeseori citată din *Madame Bovary* a lui Flaubert: *„EUE sortit. Les murs tremblaient, leplafond*

I écrasait; et elle repassa par la longue allee en trebuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait… Elle n'avait plus conscience d'elle-mêmes que par le battement de ses arteres, cu elle croyait entendre s'echapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou cu une onde. „Sentimentul relaţiei omului cu natura se modifică în aceste cazuri până la o răsfrângere quasi liminară a distanţei care îi desparte, dar fără a obţine şi acea deplină identificare a lor, postulată de teoria simpatiei estetice, desigur pentru motivul că o contopire integrală, suprimând conştiinţa relaţiei cu un obiect, ar stinge şi orice fenomen de conştiinţă. În adevăr, conştiinţa nu se menţine decât în forma permanentă a corelativităţii. Oricât de mare ar fi deci intimitatea omului cu aspectul natural în acest tip de peisaj, ei trebuie să-şi rămână exteriori şi anume opuşi din două lumi spaţiale deosebite.

În sfârşit, alteori relaţia cu natura ia din nou forma unei separaţii radicale şi destul de considerabile, dar nu ca în cazul când omul priveşte din unghiul micimii lui măreţia naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăseşte pe sine în ea. Distanţa care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură. Atitudinea omului în faţa naturii moarte este aceea a unui observator atent şi curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici şi banale. Pictorul de naturi moarte va amesteca deci fără vreo ordine aparentă

imaginea stofei şi a hârtiei, a sticlei şi porţelanului sau a penelor păsării cu blana vânatului, a fructelor cu solzii peştelui, obţinând din aceste alăturări o relevare mai sugestivă a calităţilor lor pitoreşti de culoare, de lumină şi de tactilitate. Este în această aplecare curioasă asupra obiectelor mici şi banale, resimţite în frumuseţea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă şi vulgară, o trăsătură ascunsă de umor. Nu este deci de mirare că maeştrii genului **s-**au întâlnit adeseori în aceeaşi persoană cu pictorii omului de rând, văzut din aceeaşi atitudine a unei observaţii superioare, dar plină de bunăvoinţă. În literatură, natura moartă intră cu realismul lui Balzac şi cu nesfârşitele lui descripţii, despre care Taine spunea că întrunesc ştiinţa unui arheolog, a unui arhitect şi tapiţer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunţişuri, a unui comisar de licitaţii, a unui fiziolog şi a unui notar.2 Cu această nesfârşită erudiţie, dar mai cu seamă cu o putere neegalată de observaţie, din îndrumarea căreia pare a nu fi lipsit disciplina ştiinţelor naturale moderne, în şcoala căreia el a recunoscut de mai multe ori a se fi format, fiinţa pitorească a lucrurilor a pătruns în literatură, **într-**o proporţie pentru care trecutul nu prezintă nicio analogie.

c) ELEATISM ŞI HERACLITISM ÎN ARTĂ

Am arătat **într-**unul din capitolele anterioare locul pe care îl ocupă ordonarea printre momentele constitutive ale artei. Prin acţiunea sa de a unifica datele experienţei, arta se leagă cu ştiinţa. Ceea ce le separă este împrejurarea că pentru a obţine icoana unui univers ordonat, ştiinţa nu reţine din lucruri decât însuşirile lor generale, acelea care pot constitui noţiuni, pe când arta manevrând imagini nu are nevoie să sacrifice caracterul individual şi sensibil al aparenţelor. Dar cu toată această deosebire a materialului pe care îl folosesc, arta, ca şi ştiinţa pot conferi realităţii organizări analoage. Amândouă pot prezenta realitatea, fie

în repaus, fie în mişcare, fie în unităţi statice, fie în curente dinamice, fie ca *fiinţă*, fie ca *devenire*. Încă de la începuturile gândirii europene, filosofii eleaţi pe de o parte, Ileraclit pe de alta, au stabilit în mod exemplar cele două chipuri de răsfrângere teoretică a lumii: ca o aşezare imobilă şi eternă sau ca o curgere indefinită. În mod general, ştiinţa antică a rămas călăuzită mai cu seamă de conceptul cosmosului elcatic, şi contribuţiile ei de căpetenie veneau să distingă tipurile permanente ale realului, cadrele lui imobile. Imaginea cosmosului heraclitic a fost realizată mai bine de ştiinţa omului modern, cu înclinaţia lui de a considera devenirile şi de a stabili legile care le domină. Aceste două tipuri de răsfrângere a lumii îşi au echivalentul lor în artă. După cum ordonarea realităţii în artă ia forma unor unităţi statice sau a unor deveniri, obţinem alte două tipuri artistice.

Tipul eleatic al artei oferă unităţi substanţiale. O compoziţie cum este *Şcoala din Atena* sau *Disputa sacramentului* ale lui Raffael întruchipează întreguri cu un sens deplin şi care nu au nevoie pentru a fi înţelese de vreo completare a imaginaţiei privitorului. Ele există în ele însele şi pot fi concepute prin ele însele, întocmai ca substanţa lui Spinoza. Înţelesul lor se istoveşte în limitele tabloului, şi scena descrisă se distribuie simetric în jurul axei lui centrale. O astfel de unitate substanţială nu este de altfel proprie numai aşa-numitelor arte spaţiale. Artele reputate a se dezvolta în timp, cum este poezia, pot manifesta şi ele aceeaşi însuşire. O poezie lirică poate înfăţişa în desfăşurarea ei un început, o culminare şi un final bine marcat. Dar cine, împreună cu Maiorescu, socoteşte a se afla aci în faţa unei condiţii nezguduite a oricărei poezii se înşală fără îndoială. Norma gradaţiei nu valorează în realitate decât pentru poezia de tip elcatic.1 Tot astfel în poezia dramatică unitatea substanţială a

înlănţuirii evenimentelor nu este o condiţie decât pentru unul singur dintre tipurile ei. Numai în unele compoziţii dramatice, cum sunt în general tragediile clasice, ni se înfăţişează un eveniment complet, în aşa fel încât începutul şi sfârşitul acţiunii să coincidă de fapt cu începutul şi sfârşitul reprezentării ei. Puţine evenimente anterioare sunt presupuse pentru înţelegerea *Fedrei* lui Racine sau a *Avarului* lui Molière şi îndeobşte pentru mai toate compoziţiile dramatice ale clasicismului. Poetul ni le înfăţişează în scenele de „expoziţie11 sau în acea intervenţie iniţială de caracter epic a „prologului11, foarte adeseori întrebuinţat în clasicism. De aci înainte acţiunea se desfăşoară ca o serie istorică, în aşa fel încât interesul se istoveşte odată cu desfăşurarea ei completă.

Altfel se întâmplă în operele de artă de tip heraclitic. Am amintit şi altă dată *înălţarea la cer a Mariei* de Rubens, unde personajele din dreapta şi din stânga tabloului sunt tăiate deopotrivă de marginile lui. Este un chip de a ne sugera caracterul indefinit şi în permanentă desfăşurare al realităţii. Compoziţia păstrează fără îndoială o unitate, dar nu una substanţială, ci accidendală. În limitele ei nu se epuizează o semnificaţie deplină. Ea nu este decât un fragment mai mult sau mai puţin întâmplător tăiat în ţesătura realităţii, care se întinde înainte şi după scena înfăţişată, **într-**o desfăşurare neistovită. În aceste împrejurări este uşor de înţeles de ce operele picturii aparţinând acestui tip vor prezenta o caracteristică incoincidenţă între centrul tabloului şi centrul descrierii. După cum a arătat**-**o foarte limpede

H. Wolfflin, mai totdeauna în pictura barocului centrul compoziţiei este aşezat la dreapta sau la stânga axei centrale a tabloului, pentru a obţine impresia asimetriei şi a mişcării.2 Pentru a documenta această tendinţă, Wolfflin reproduce o interesantă copic în relief a *Disputei* lui Raffael, datând din baroc, unde artistul a

desemnat una din jumătăţile tabloului mai scurtă decât cealaltă, obţinând astfel o deplasare a centrului compoziţiei în acord cu tendinţele vremii sale. Poezia prezintă şi ea uneori astfel de particularităţi. O bucată lirică nu trebuie să aibă în toate împrejurările un început şi un sfârşit bine subliniat, un „cadru11 iniţial şi o „poantă11 finală, după formula parnasiană. O poezie de Verlaine începe cu întrebarea sugestivă: „*Souvenir*, *souvenir*, *que me veux-tu*?” Iar un cunoscut cântec al lui Eminescu termină cu săgetătoarea invocaţie interogativă: „Mai suna-vei, dulce corn, pentru mine vreodată? 11 În ambele cazuri simţim lămurit că astfel de poezii nu reprezintă decât un decupaj **într-**un proces afectiv mai cuprinzător. Întrebarea lui Verlaine ne introduce dintr-odată **într-**o mişcare sufletească în desfăşurare. Întrebarea lui Eminescu face să răsune un ecou mut după ce glasurile articulate ale poeziei au tăcut. Dar şi **într-**un caz, şi în celălalt poezia există cu mult peste limitele ei aşa zicând concrete. În dramă se poate petrece acelaşi lucru. R. Lehmann, autorul unei cunoscute *Poetice*, a distins odată între „drame evolutive11, al căror tip l-am descris mai sus, şi „drame rezolutorii11, care pot fi bine subordonate tipului heraclitic al compoziţiei.3 Dramele din acest din urmă tip nu reprezintă serii istorice complete, unităţi substanţiale. Esenţialul acţiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încât drama reprezentată nu înfăţişează decât soluţiile unor evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din antichitate, de *Oedip* al lui Sofocles, dar o mare aplicaţie modernă i-a dat în zilele noastre H. Ibsen. *Nora*, *Rosmersholm* sau *Strigoii* sunt deopotrivă etapele finale şi catastrofale ale unor întâmplări consumate în momentul în care începe acţiunea scenică. Dar după cum există drame care încep înaintea reprezentării lor, sunt altele care continuă după ce ele se termină. Aşa sunt unele lucrări contemporane, ca

de pildă *Paquebot Tenacity* sau *Pelerinul* lui Ch. Vildrac. În toate aceste cazuri fragmentul care ni se aduce înaintea ochilor, ne sugerează, tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realităţi heraclitiene. În acelaşi fel se poate urmări în poezia dramatică incoincidenţa barocă a centrelor. După cum observă odată O. Walzel, în *Regele Lear* al lui Shakespeare, eroul evoluează pe scenă în prima parte a tragediei, în timp ce în a doua parte abia dacă ne este arătat fugitiv şi în cele din urmă. Compoziţia *Regelui Lear* dobândeşte în felul acesta o asimetrie caracteristică, o acumulare a accentelor principale **într-**una singură din jumătăţile ariei ideale pe care o ocupă desfăşurarea tragediei. O împrejurare care îi îngăduie lui Walzel să compare structura *Regelui Lear* cu aceea a tabloului lui Guido Reni înfăţişând pe Magdalena, în Muzeul Capitolin din Roma, unde personajul principal este aşezat aproape în întregime în stânga diagonalei care traversează pânza de la stânga la dreapta şi de sus în jos.4 În felul acesta, tragedia, ca şi tabloul capătă o formă deschisă, părând a se integra în devenirea neîntreruptă a cosmosului heraclitian. Evident, rămânând deschisă, compoziţia heraclitiană nu este mai puţin un microcosmos, ca orice operă de artă. Perfecţiunea motivărilor ei interne, unitatea ei desăvârşită păstrează şi în operele de tip heraclitian caracterele recunoscute comune (111, 1) tuturor operelor de artă. Tipul heraclitian nu anulează deci prin însuşirile lui calităţile de structură ale oricărei opere de artă.

Distincţia între tipul eleatic şi heraclitian primeşte o aplicaţie şi dacă luăm în considerare nu numai totalitatea compoziţiei, dar şi raportul în care stau feluritele ei elemente. Am arătat **într-**unul din paragrafele precedente, vorind despre modalitatea izolării în reprezentarea omului în Renaştere, cum acesta se găseşte situat **într-**un plan coordonat şi la o distanţă potrivită, dar deferentă nu numai

faţă de privitor, dar şi faţă de celelalte figuri cu care se găseşte întrunit în unitatea aceleiaşi compoziţii. Compoziţiile Renaşterii lac adeseori impresia unei acumulări de portrete. Un accent egal revine fiecăruia din ele. O pânză cum este *Sfânta Cecilia* de Raffael, în Pinacoteca din Bologna, nu dă o importanţă mai mare şi nu caracterizează mai amănunţit personajul principal care intitulează tabloul decât celelalte patru figuri care o înconjoară. Aşa se întâmplă şi **într-**o tragedie cum este *Torquato Tasso* sau *Iphigenia în Tauris* ale lui Goethe/ Titlul acestor tragedii par să ne indice pe Torquato sau pe Iphigenia drept personajele lor principale. Dar dezvoltarea acţiunii lor conferă un relief egal şi altor personaje: în *Torquato*, lui Alfons, Leonorci şi lui Antonio; în *Iphigenia*, lui Thoas şi lui Oreste. Toate aceste personaje sunt figuri de primul plan, după cum în compoziţiile Renaşterii toate figurile sunt grupate în planurile mai superficiale ale tabloului. Wolfflin a arătat bine cum, în comparaţie cu pânzele Renaşterii, acelea ale barocului au o dimensiune adâncă mult mai mare. Multiplicitatea figurilor **într-**un tablou de Rubens face necesară o repartizare inegală a accentului importanţei printre ele şi o dispunere a lor în planuri din ce în ce mai adânci. Tot astfel, cum observă Walzel, **într-**o tragedie de Shakespeare sunt numeroase personajele secundare şi perspectiva în care ele ne apar cu mult mai adâncă decât **într-**o tragedie de Racine sau Goethe. Adâncimea perspectivei implică însă o reprezentare a mişcării. Ceea ce se găseşte în profunzime cheamă mişcarea noastră de a**-**l atinge. Geniul limbii înregistrează bine această situaţie, când se spune că „adâncul ne absoarbe11 şi „golul ne înghite11. Adâncimea perspectivei este astfel în pictură şi în poezie încă un element al reprezentării cosmosului heraclitian.

În sfârşit, chiar în redarea unei singure figuri sau a unui singur personaj se poate urmări reprezentarea

staticului şi dinamicului. Statismul eleatic şi devenirea heraclitiană pot conforma şi aci plăsmuirea artistică. După cum a observat G. Simmel, un portret din Renaştere stă în afară de orice determinare temporală. El există numai în prezent. Şi cu toate că unul din personajele portretisticii Renaşterii este prin trăsăturile fizionomiei sale produsul unei vieţi care **s-**a dezvoltat, reprezentarea devenirii este exclusă din impresia pe care ele o provoacă, tot aşa cum „etapele unei calculaţii nu apar în rezultatul ci11. „Ultima şi cea mai generală intenţie a portretelor italiene, scrie Simmel, este coordonarea cu metafizica Greciei clasice, după care înţelesul şi valoarea lucrurilor stă în *fiinţa* lor, în esenţialitatea lor bine conturată, aşa cum conceptul o exprimă. Devenirea fluctuantă, schimbarea istorică a formelor, evoluţiile fără împliniri definitive, toate acestea se opuneau felului grecesc orientat către formele bine închegate”. 6 Dar acesta este, printre altele, cazul portretisticii lui Rembrandt, care arată o preferinţă chipurilor de bătrâni tocmai pentru prilejul pe care ele îl oferă de a se face sensibil procesul vieţii, actul scurgerii ei. De asemeni, în plastica modernă, portretele lui Rodin, prin fluenţa generală a formelor, prin vibraţia şi unduirea suprafeţelor, îi par lui Simmel a sta „sub semnul heraclitismului modern”. 7 Deosebirea acestor tipuri poate fi urmărită şi în literatură. Un personaj al lui Racine, deşi evoluează în cursul dramei, se constituie până la urmă **într-**un caracter unitar şi stabil, susceptibil de a fi gândit prin subsumare faţă de una sau alta din conceptele morale. Andromaca devine astfel simbolul fidelităţii conjugale; Fedra, al pasiunii criminale; Berenice al iubirii sacrificate etc. Prin soliditatea lor intimă nezguduită, astfel de caractere par sustrase devenirii: adevărate reflexe ale cosmosului cleatic. Cu totul altfel stau lucrurile cu personajele lui Dostoievski sau Proust, unde mulţimea trăsăturilor contradictorii din care sunt alcătuite dau

impresia unor „volume gazoase variind din**tr-**o clipă în alta cu o versatilitate meteorologică”. Poate nimeni mai mult ca Proust n-a dezvoltat tipul heraclitian în descrierea literară a omului, prin sublinierea atât de evidentă a imposibilităţii în care se află de a se cuprinde în unitatea lui funciară şi permanentă, afară de rarele clipe ale amintirii dezinteresate. Heraclitismul şi ejeatismul stau astfel la temelia unor numeroase forme artistice. Dar acţiunea lor poate fi urmărită încă mai departe.

d) VIZIUNEA PLASTICĂ ŞI PITOREASCĂ ÎN ARTĂ

Acţiunea de clarificare pe care o exercită opera de artă asupra lucrurilor date în experienţa noastră poate scoate în evidenţă felul lor durabil sau fugitiv, ceea ce ele *sunt* sau chipul cum ele *apar*. Este adevărat că în consideraţii anterioare, am stabilit că reprezentările artei reţin din lucruri aparenţa, fenomenul, nu conceptul sau substanţa lor. Există însă o aparenţă mai mult sau mai puţin statornica a lucrurilor şi una momentană şi trecătoare, lată însă că lucrurile *sunt* pentru tact şi *apar* pentru vizualitate. Când prin**tr-**o împăienjenire a privirilor obţinem despre lucruri o imagine neverosimilă, întindem mâna şi căutăm a le cuprinde, încercând să corectăm prin tactilitate aparenţa lor înşelătoare. Conştiinţa afirmă odată cu aceasta că în tact stă izvorul ştiinţei noastre despre ceea ce sunt lucrurile, pe când din vizualitate decurg toate înşelăciunile noastre cu privire la ele. Este evident că în practica adultului, rareori se recurge la tactilitate pentru a obţine chipul statornic şi mai real al lucrurilor. Investigaţiile tactilităţii au încetat odată cu prima copilărie, când forma adevărată şi durabilă a universului apropiat a fost stabilită pentru fiecare individ în parte. De atunci, tactilitatea n-a mai intrat în compunerea imaginilor noastre decât prin asociaţie cu datele vizualităţii. Câştigurile copilăriei sunt totdeauna gata a se contopi cu experienţele ochiului pentru a precipita figura permanentă

a realului. Aşa se întâmplă de cele mai multe ori în experienţa practică. Reprezentările artei au **într-**acestea facultatea de a disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual, pentru a sublinia mai energic unul din aceste două elemente, odată cu eliminarea mai mult sau mai puţin completă a celuilalt. După cum lucrarea de clarificare în artele care întreţin un raport cu formele reale adoptă unul sau altul din cele două procedee amintite, obţinem tipul *viziunii plastice* sau al *viziunii pitoreşti*.

Evident că motivul alegerii între plastic şi pitoresc se găseşte **într-**un anumit sentiment al lucrurilor**. Într-**un caz lucrurile apar în izolarea lor unele faţă de altele, în celălalt în dependenţa lor continuă**. Într-**un caz lumea ne apare ca un câmp de entităţi autonome, în celălalt caz o curgere neîncetată. Tactul este în adevăr discontinuu. Punctele alăturate care se oferă tactului îşi rămân exterioare. Două senzaţii tactile se pot compune, fără să fuzioneze. Tactul rămâne deci un simţ analitic. Văzul este însă un simţ mult mai sintetic, deşi nu în măsura auzului. În tot cazul, vizualitatea poate îmbrăţişa suprafeţe mai vaste decât poate face tactilitatea, care progresează din punct în punct. Ea poate face apoi să se contopească două culori care impresionează pe rând retina, obţinând o culoare nouă. Facultatea retinei de a reţine imaginile consecutive face din ea un laborator în caic se amestecă lucrurile care în afara eului îşi rămân exterioare. Din toate